

als gleichwertig gegenübertritt, dann wird die Trennung der beiden Ebenen überflüssig. Grenzen zwischen Fiktion und Lebenswirklichkeit, zwischen unterschiedlichen Werken sowie zwischen Zeitstufen verschwinden und weichen der Sphäre der alles umfassenden, ewigen *intra-historia*. Unamunos Vorgehen, die ›Geschichte der Menschheit‹ anhand ewig gültiger Einzelbeispiele der menschlichen Gefühlswelt zu illustrieren, wird dabei erneut durch eine fiktionsimmanente *mise en abyme* abgebildet: Der Gelehrte Antolín Sánchez Paparrigópulos, den Augusto aus Interesse an der weiblichen Psychologie konsultiert, betreibt eine Form der Geschichtsschreibung, bei der es ihm weniger um äußere Ereignisse, als vielmehr um das Aufzeigen von Sachverhalten geht, welche in der offiziellen Geschichtsschreibung unausgesprochen bleiben. Dieses an poststrukturalistische Denkansätze erinnernde Projekt einer ›Gegengeschichte‹¹⁴² tritt so etwa in Paparrigópulos' Erforschung der ›intima vida pasada‹ seines Volkes, des »presente de sus abuelos« zutage, welches er in alten, bisher unbeachteten Zeugnissen wieder zum Leben erwecken will, wobei er, dem Leitspruch »ver el universo en una gota de agua« folgend, die Meinung vertritt, die »intensidad« des Materials gehe seiner »extensión« vor (S. 607f, vgl. S. 613). Einen ähnlichen Ansatz lässt sein Vorhaben erkennen, neben der ›Geschichte‹ der unbekannten, wenig beachteten Autoren, und jener, deren Werk unüberliefert ist, auch die ›Geschichte‹ derjenigen zu schreiben, welche einst die Absicht hatten, schriftstellerisch tätig zu werden, jedoch nie dazu kamen (S. 608f).

4.6 Das Intervenieren der Autor-Figur ›Unamuno‹ und die Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit

Die Verschmelzung von Fiktion und Wirklichkeit ergibt sich nicht nur als Effekt der *mise en abyme*-Technik – verstärkt durch die Mutmaßungen der Figuren, welche sich im Zuge ihrer *nivola*-Reflexionen zunehmend selbst einem verborgenen ›Autor‹ unterworfen fühlen –, sondern wird dem Leser durch das aktive Eingreifen des Autors ›Unamuno‹ in den Erzähldiskurs und schließlich in die Erzählhandlung vor Augen geführt. Dem Aufbau und der Erzählperspektive des Romans kommt in diesem Zusammenhang die Rolle zu, die Lesererwartung immer wieder in die Irre zu führen. Der erste, mit Víctor Goti unterzeichnete Prolog, in dem dieser in der ersten Person Singular behauptet, Miguel de Unamuno habe ihn, einen dem spanischen Lesepublikum bislang unbekannten Autor, gebeten, ein Vorwort zu seinem

142 Münker und Roesler zufolge, liege dem poststrukturalistischen Denken und Schreiben das Anliegen zugrunde, »das Andere als den von theoretischen Strukturen ausgeschlossenen Rest zu rehabilitieren«, um »den blinden Fleck der jeweiligen Theorie aufzudecken« und dadurch die »Dezentrierung von strukturell-geordneten theoretischen Beschreibungen« voranzutreiben, s. Stefan Münker/Alexander Roesler, *Poststrukturalismus*, [Einleitung] S. XIII.

neuen Buch zu verfassen, lässt so etwa vermuten, es handle sich um jene im realistisch-naturalistischen Roman geläufige Form von »Authentizitätsbeteuerung«, durch welche, wenn auch nur dem Schein nach, der Wahrheitsgehalt des nachfolgenden Berichts bezeugt werde.¹⁴³ In der Tat gibt Víctor Goti an, der ihm persönlich bekannte Autor Unamuno behandle in seinem Roman bzw. seiner *nivola* das Schicksal seines guten Freundes Augusto Pérez, in welches nicht zuletzt auch er selbst, Víctor Goti, verstrickt sei. Neben tatsächlich stattgefundenen Unterhaltungen zwischen ihm und Augusto seien daher auch Ereignisse seines eigenen Lebens, wie etwa die Geburt seines späten Sohnes Victorcito, in der Handlung berücksichtigt. Unamunos angeblicher Schriftstellerkollege stellt dabei unter Beweis, dass er bestens über den realen Unamuno und dessen Werk informiert ist: So führt er etwa Unamunos »humorismo confusionista« bzw. das diesem zugrunde liegende spezifische »sentimiento de la vida« an, was beides, so Víctor, unter Unamunos Lesern auf allgemeines Unverständnis stoße (S. 472ff). Mit Unamuno verbinde ihn sogar eine weit zurückliegende Verwandtschaftsbeziehung, welche ein alter Freund – kein anderer als Antolín S. Paparrigópulos – mithilfe genealogischer Studien nachgewiesen habe (S. 470). Der Gattungsbegriff und das Verfahren der *nivola*, welche sich Unamuno bei der Konzeption seines Werkes zunutze gemacht habe und welche auch inhaltlich thematisiert würden, seien, so Víctor – er verweist hier auf die entsprechende Seite von *Niebla* –, seine eigene »Erfindung« (S. 469f). Der Prolog zielt damit unmissverständlich darauf ab, den Wahrheitsgehalt der im Folgenden dargestellten, scheinbar mitten aus der Lebenswelt des realen Autors gegriffenen Geschichte zu bezeugen, deren Erzähler eindeutig mit Unamuno identifiziert wird. Während der Leser, der bis hierhin annimmt, es handle sich um stilisierte, selbst im Dienst der Fiktion stehende Beteuerungen, erst im Laufe der weiteren Lektüre erkennen wird, dass es nicht bei der durch den Prolog suggerierten Wirklichkeitsillusion bleibt, muss ihn doch bereits Gotis Verweis auf dessen »querido maestro don Fulgencio Entrambosmares del Alquilón« (S. 476) stutzig machen. Für jene, die sich nicht an die Figur aus *Amor y pedagogía* erinnern, fügt Goti schnell hinzu, Unamuno habe von diesem ausführlich »en su novela o *nivola* *Amor y pedagogía*« berichtet (ebd.). Neben Unamuno, behauptet Goti also auch Don Fulgencio persönlich zu kennen, wobei letzterer dem Leser jedoch als Figur des fiktionalen Werkes *Amor y pedagogía* desselben Miguel de Unamunos bekannt ist, den Goti zugleich seinen Freund und Kollegen nennt. Wenn hier offensichtlich am Ende des Prologs eine der Fiktion entspringende Romanfigur mit Goti und Unamuno auf eine Ebene gestellt wird, dann erweist sich der durch den Prolog suggerierte Anspruch auf Wirklichkeit als äußerst fraglich. Nichtsdestoweniger betont der letzte Abschnitt noch einmal die Authentizität der Geschichte Augusto Pérez'. Sein Freund habe

143 Vgl. Gerhard Müller, »Unamuno. Niebla«, S. 293.

sich, so Goti, entgegen der abgewandelten Version, welche Unamuno von Augustos Tod darbierte, »realmente y de hecho« das Leben genommen (ebd.).

Auf den Prolog Víctor Gotis folgt nun ein mit ›Miguel de Unamuno‹ unterzeichneter »Post-prólogo«, in welchem ohne großes Aufheben sowohl Augusto Pérez, als auch der Prologschreiber Víctor Goti als fiktive Wesen entlarvt werden. Obgleich der vorgebliche Autor ›Unamuno‹ angibt, er sei mit dem »Geheimnis« um Gotis »Existenz« vertraut, wodurch dieser ganz seinem Willen unterworfen sei – wann immer es ihm beliebt, könne er ihm wie Augusto das Leben nehmen –, gesteht er ihm doch ein gewisses, für eine fiktive Figur mehr als ungewöhnliches Eigenleben zu. Wenn ›Unamuno‹ so etwa bestätigt, er habe Goti, welchen er »mi amigo« nennt, gebeten, einen Prolog zu seinem Werk zu verfassen oder wenn er sich über bestimmte, seiner Meinung nach, indiskrete oder schlichtweg irrtümliche Äußerungen Gotis empört (S. 477f), dann wird, entgegen der Ausgangsintention des *Post-prólogo*, an den *Prólogo* angeknüpft, welcher Víctor und ›Unamuno‹ derselben Wirklichkeitsebene zuordnet. Wie der genannten Don Fulgencio-Passage des *Prólogos* kommt dem *Post-prólogo* die Aufgabe zu, die bis dahin erzeugte Wirklichkeitsillusion zu durchbrechen und ihren fiktionalen Charakter bloßzulegen, während sich die scheinbare ›Wirklichkeit‹ des Autors umgekehrt als von fiktionalen Zügen durchwirkt offenbart.

Der eigentliche Roman schließt sich auf den ersten Blick dem ersten Prolog und dessen Anspruch auf realistische Darstellung an. Das Geschehen wird so vorwiegend aus interner, teils externer Fokalisierung und personaler Erzählsituation heraus präsentiert, – jener seit dem Aufkommen des Realismus und Naturalismus populären Erzählform, bei welcher der Erzähler zugunsten der Innenperspektive der Figuren¹⁴⁴ bzw. äußerlich wahrnehmbarer Vorgänge¹⁴⁵, scheinbar vollständig zurücktritt, so dass der Effekt eines stummen Kamera-Auges entsteht. In *Cómo se hace una novela* bezeichnet Unamuno ein solches um »impersonalidad« und »objetividad« bemühtes Erzählen, als dessen Prototypen er Flaubert identifiziert, als Heuchelei oder »mentira«, denn die Objektivität der Darstellung entspringe, so Unamuno, doch in Wirklichkeit nur der Subjektivität des Autors, der sich selbst verleugne. Unamuno kann daher behaupten, »Todos los personajes poéticos de Flaubert son Flaubert [...]«.¹⁴⁶ Tatsächlich bleibt es in *Niebla* nicht bei der durch realistisch-naturalistische Verfahren erzeugten Illusion. Ein Bruch macht sich im

144 Gedanken und Erinnerungen der Figuren werden zum Teil als innerer Monolog (s. z.B. S. 506ff) oder erlebte Rede wiedergegeben (s. z.B. 587: »Emprendería el viaje, ¿sí o no? Ya lo había anunciado, primero a Rosarito, sin saber bien lo que se decía, por decir algo [...] ¿qué es lo que pretendió probarle con aquello de que iba a emprender un viaje?«).

145 So etwa, wenn die Erzählung Handlungen oder Dialoge rein äußerlich aufzuzeichnen scheint (s. z.B. die Unterhaltung zwischen Eugenia und Mauricio, S. 563ff).

146 Miguel de Unamuno (1927): *Cómo se hace una novela*, in: ders., *Obras completas*, VII (Madrid: Turner, Biblioteca Castro 2005), S. 574f.

dreizehnten Kapitel bemerkbar, als auf die Schilderung der Begegnung von Augusto und Don Avito und die Erwähnung der »lamentable historia de su hijo [de Don Avito]« eine Fußnote folgt, welche in der ersten Person Singular auf den Roman *Amor y pedagogía* verweist: »Historia que he contado en mi novela *Amor y pedagogía*« (S. 547f). Da der genannte Roman bekannterweise, wie *Niebla*, von Miguel de Unamuno stammt, lässt sich die erste grammatische Person auf den realen, auf dem Buchdeckel figurierenden Autor Unamuno zurückführen, der sich an dieser Stelle, entgegen dem Anspruch auf realistisch-unpersönliche Darstellung, als Autor und Erzähler, und *Niebla*, nicht anders als *Amor y pedagogía*, als fiktionales Werk bloßlegt. Und doch scheint die »lamentable historia«, die durch den Leser als Fiktion durchschaut wird, gleichsam Wirklichkeitswert zu erlangen, denn »Unamuno« ruft sie in Erinnerung wie ein allseits bekanntes Faktum. Noch bevor sich »Unamuno« im Erzähldiskurs endgültig als Autor zu erkennen gibt und schließlich in der Handlung als Figur auftritt, weisen kleine Abweichungen im Erzählfluss auf eine Veränderung der Erzählperspektive hin. Neben kaum merklichen und für die personale Erzählsituation durchaus typischen Übergängen zur auktorialen Perspektive, so etwa, wenn dargestellt wird, wie Augusto und Eugenia gedankenverloren aneinander vorbeilaufen, ohne dass sie sich bemerken (S. 495),¹⁴⁷ wird dieser Wechsel in der Perspektive besonders deutlich in der Einführung und Beschreibung der Figur des Antolín Sánchez Paparrigópulos. Nicht aus der Perspektive Augustos, welcher Antolín aufsucht, wird hier erzählt, vielmehr mischt sich eine zunächst nicht klar identifizierbare Stimme in den Erzähldiskurs, die sich zum Teil in der ersten Person Plural¹⁴⁸ und schließlich in der ersten Person Singular zu Wort meldet und sich als erzählende, ja schreibende Instanz enthüllt: »No se puede, en fin, escribir de este erudito singular sino con reposada serenidad [...]. En este hombre, quiero decir, en este erudito, pues, pensó Augusto [...]« (S. 610). Unterdessen ist die Handlung, auch ohne »Unamunos« direktes Inszenetreten, mit Details aus seiner realen Lebenswelt gespickt, so dass in Anlehnung an den ersten Prolog vorgespiegelt wird, Unamuno entspringe derselben Wirklichkeitsebene wie Augusto und Víctor. Bei seiner Erläuterung des Neologismus *nivola* verweist Víctor so etwa auf die beiden Lyriker Antonio und Manuel Machado (S. 573), welche der reale Unamuno als Vertreter der *Generación del 98* persönlich kannte. Ebenso scheint Augusto, welcher Antolín dem »cofrade [...] que escribió un libro sobre psicología del pueblo español« (S. 612) gegenüberstellt, auf keinen anderen als Unamuno und sein Werk *En torno al casticismo* anzuspielden. Dass der Autor »Unamuno« den Figuren der Romanhandlung durchweg bekannt ist, beweist der Umstand, dass sogar Augustos

147 Der Erzähler weiß mehr als seine Figuren.

148 S. z.B. S. 609: »Así diera la Providencia a España muchos Antolines Sánchez Paparrigópulos! Con ellos [...] podríamos sacarle pingües rendimientos.«; bzw. S. 610: »Hemos dicho que Paparrigópulos sigue trabajando y preparando sus trabajos para darlos a luz. Y así es.«

Hausangestellter Domingo auf Augustos Frage ¿Conoces a don Miguel de Unamuno, Domingo?, antwortet »Sí, algo he leído de él en los papeles. Dicen que es un señor un poco raro [...]« (S. 661). Der dergestalt selbst mit der fiktionalen Handlung verstrickte Schriftsteller ›Unamuno‹ gibt sich schließlich in einem kursiv gesetzten Abschnitt am Ende des 25. Kapitels zu erkennen, in welchem er in direkter Anrede an den Leser feierlich erklärt, er sei der Erzähler, Autor und ›Schöpfergott‹ der *nivola*-Figuren Augusto und Víctor: »Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos.« (S. 624). Nach weiteren fünf Kapiteln, in welchen die Handlung scheinbar in gewohnter Erzählperspektive ihren Lauf nimmt – Augusto wird endgültig von Eugenia verlassen –, übernimmt der auktoriale Erzähler, der nun umstandslos in der ersten Person Singular spricht und dabei selbst als Figur in Erscheinung tritt, endgültig die Erzählführung, wobei er allwissend über die Gedanken und Gefühle seiner Mitfiguren informiert ist. Unamunos in *Cómo se hace una novela* formulierte These, dass die »objektive«, »unpersönliche« Erzählweise in Wirklichkeit doch nur Ausdruck des Autor-Ichs sei, wird dem Leser damit konkret veranschaulicht.¹⁴⁹ Das Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit erreicht in *Niebla* seinen Höhepunkt, als Augusto, der in seiner Verzweiflung den Entschluss fasst, sich das Leben zu nehmen, ›Unamuno‹ in Salamanca aufsucht, um ihn – der sich, wie sich Augusto zu erinnern meint, in einem seiner Werke dem Selbstmord widmete –,¹⁵⁰ bezüglich seines Vorhabens zurate zu ziehen: »[...] ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato.« (S. 648). Dass es sich hier um eine Fiktionalisierung des lebenswirklichen Autors Unamuno handelt, zeigen biografische Details, wie etwa die Erwähnung seiner »trabajos literarios y más o menos filosóficos«, mit welchen Augusto bestens vertraut zu sein scheint, und die Tatsache, dass Unamuno zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Niebla* tatsächlich seit mehr als zwanzig Jahren in Salamanca lebte: »Emprendió [Augusto], pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme.« (Ebd.). Wurde der Leser bereits im zweiten Prolog bzw. spätestens im Nachspann des 25. Kapitels in Kenntnis gesetzt, dass die Geschichte Augustos die Erfindung des Autors ›Unamunos‹ darstellt, eröffnet dieser ›Autor‹ im 31. Kapitel paradoxerweise seiner eigenen Figur ihren fiktionalen

149 Auch Nietzsche, der, wie gezeigt wurde, Schreiben und Sprechen als Variante und Fortsetzung des widersprüchlichen, auf subjektiven Schätzungen beruhenden Lebens betrachtet und daher die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Text und Lebenswelt aufhebt, optiert für einen dem Leben nachempfundenen Schreibstil, der das Persönlich-Subjektive des Schreibenden offen darlegt und dessen Scheinhafteigkeit nicht verbirgt; vgl. dazu z.B. NF 1882-1884: »Zur Lehre vom Stil«, KSA 10, 38f; GD: Streifzüge eines Unzeitgemässen 24, KSA 6, 127; EH: Warum ich so gute Bücher schreibe 4, KSA 6, 304.

150 Zweifellos ist hier Unamunos Werk *Del sentimiento trágico de la vida* gemeint, welches am Rand immer wieder die Möglichkeit des Selbstmords erwägt; s. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, S. 310 u. 459.

Status. Als Augusto nämlich ansetzt, ›Unamuno‹ von seinem Leben und seinem zuletzt gefassten Plan zu berichten, unterbricht ihn dieser und erklärt ihm, er könne sich die Mühe sparen, denn er als sein Schöpfer sei bis in die intimsten Einzelheiten über sein Leben informiert. Die Frage des Selbstmordes stelle sich ihm zudem gar nicht, da er nichts anderes als »ente de ficción«, »personaje de novela, o de *nivola*« (S. 649f) sei, und daher keine von seinem Schöpfer bzw. seinen Lesern unabhängige Existenz aufweise (vgl. S. 650f). Augustos Anstrengungen, ›Unamuno‹ vom Gegenteil zu überzeugen, führen schließlich dazu, dass dieser die Geduld verliert und zornig beschließt, sein ›Geschöpf‹ kurzerhand selbst sterben zu lassen: »[...] decido ahora mismo no ya que no te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto!, ¡muy pronto!« (S. 652). Was bis dahin implizit geblieben war, die Übertragung des Verhältnisses Autor/Figur auf jenes zwischen Gott und Geschöpf, geht nun unmissverständlich aus dem präsentierten Wortwechsel hervor. Spricht bereits Augusto von »esta vida que Dios o usted me han dado« (S. 654), so vergleicht ›Unamuno‹ das Unumkehrbare seines Entschlusses, Augusto sterben zu lassen, indirekt mit der göttlichen Vorsehung:

Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata. [...] Ha llegado tu hora. Está ya escrito y no puedo volverme atrás. Te morirás. (S. 655)

Dass durch die erzählte Konfrontation zwischen Autor und Figur, die Fiktion, als welche ›Unamuno‹ Augusto und seine Geschichte entlarvt, gewissermaßen ›Wirklichkeit‹ und die ›Wirklichkeit‹ (jene des ›Autors‹) ›Fiktion‹ wird, so dass sich die Ebenen unentwirrbar durchdringen, macht der Text selbst transparent, wenn Augusto einwirft, ›Unamuno‹ gestehe ihm allein durch ihr Gespräch eine von ihm unabhängige Existenz zu: »[...] el admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí.« (S. 651). In der Tat unterhält sich ›Unamuno‹ mit seiner Figur, streitet mit ihr und wird schließlich – als handle es sich um eine Person seiner Lebenswelt – durch ein Telegramm von ihrem Tod unterrichtet (S. 664). Diese gezielte Vermischung der Ebenen veranschaulicht Unamunos These von der allgemeinen Fiktionalität und Scheinhaftigkeit der Welt, welche er nicht zuletzt mit Nietzsche teilt.

4.7 Die Auflehnung des *intrahombre* Augusto angesichts des Todes und die Verkehrung der Instanzen Figur-Autor, Mensch-Gott in der Welt der Fiktion

In dem Maße, wie Augusto die Macht über sein Leben zu entgleiten scheint, erwacht in ihm ein Gefühl des Trotzes, welches ihn gegen das ihm widerfahrende Unrecht aufbegehren und ihm schließlich eine gesteigerte Form von Subjektiv-