

4.5 Die ›Poetik‹ der *nivola* zwischen Fiktion und Wirklichkeit: Die Technik der *mise en abyme*

Unamunos philosophische Überlegungen schlagen sich nicht nur in der Form seiner Werke nieder, sondern gehen insgesamt mit einer Neubewertung der Funktion von Literatur einher.¹²⁵ *Niebla* nimmt in diesem Zusammenhang eine herausragende Stellung ein: Das komplexe Ineinandergreifen von neuartigen formal-verfahrensmäßigen und inhaltlichen Aspekten hat dem Roman schon früh die Bezeichnung »novela experimental« oder »anti-novela« eingebracht.¹²⁶ Dass sich Unamuno mit seinem Schreiben von allen bekannten Literaturgattungen, besonders von der etablierten Romanform des 19. Jahrhunderts bewusst abgrenzt, verdeutlicht die Neuschöpfung des sich an *novela* für ›Roman‹ anlehrenden Gattungsbegriffs *nivola*, mit welchem er *Niebla* überschreibt und zu welchem er in einem Prolog zur dritten Auflage des Werkes Stellung nimmt (S. 481).¹²⁷ Interessant ist, dass die Charakteristika dieser ›Gattung‹ nicht nur implizit aus dem Diskurs hervorgehen, sondern dass sie inhaltlich thematisiert werden, so dass sich das Verfahren des Gesamttextes in dessen Inhalt spiegelt, welcher auf diese Weise gegenüber dem Gesamttext die Funktion einer *mise en abyme* erfüllt.¹²⁸ Die mit der Thematisierung von Schreibverfahren auf der *histoire*-Ebene einhergehende Vermischung von Text- und Wirklichkeitsebenen, wird sich dabei als ein auffälliges Merkmal der Gattung *nivola* herausstellen. Der Begriff *nivola* selbst, zur Bezeichnung einer neuen Erzählgattung, welche sich den Merkmalen des realistischen Romans entzieht, fällt das erste Mal im siebzehnten Kapitel von *Niebla*, als Víctor Augusto sein literarisches Projekt vorstellt:

Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... [...] nivola, eso es, ¡nivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. (S. 573)

-
- 125 Dies gilt für seine Werke ab ca. 1900, sein erster Roman *Paz en la guerra* (1897) steht dagegen noch in der Tradition des historischen Romans realistischer Prägung.
- 126 Hans-Joachim Lope: »Der moderne spanische Roman am Beispiel von Miguel de Unamunos *Niebla* (1914)«, in: *Europäische Romane der klassischen Moderne*, hg. von Anselm Maler (Frankfurt a.M.: Lang 2000), S. 57.
- 127 Der Prolog erscheint in der bisher zitierten Ausgabe von *Niebla*, s. Miguel de Unamuno (1935): »Prólogo a la tercera edición o sea historia de *Niebla*«, in: ders., *Obras completas*, Bd. I (Madrid: Turner, Biblioteca Castro 1995), 479–486.
- 128 Auf die in *Niebla* auffällige Erzähltechnik der *mise en abyme* gehen auch Gerhard Müller und Hans-Joachim Lope ein, s. Gerhard Müller, »Unamuno. *Niebla*«, S. 297f; bzw. Hans-Joachim Lope, »Der moderne spanische Roman am Beispiel von Miguel de Unamunos *Niebla* (1914)«, S. 66.

Die »Gesetzmäßigkeiten«, die Víctor für sein Schreiben beansprucht, werden im Folgenden einzeln aufgeführt. Anders als der traditionelle Roman zeichne sich seine *nivola* durch die Abwesenheit von Handlung und klar definierten Figuren aus. Das Thema und die Figurendynamik stünden somit nicht im Vorhinein fest, sondern entwickelten sich erst im Laufe des Schreibens, welches der Zufälligkeit des Lebens angepasst sei:

Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo. [...] voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá [...] sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a veces su carácter será el de no tenerlo. (S. 571f)

Unamuno folgt hier dem Prinzip des »escribir [...] a lo que salga«, welches er bereits in seinem gleichnamigen Aufsatz von 1904 in der Gegenüberstellung des »escritor ovíparo« (des »Eier legenden« Autors) und des »escritor vivíparo« (des »lebend gebärenden« Autors) vertritt. Während ersterer seine schriftstellerische Tätigkeit erst nach ausführlichen Studien und der Ausarbeitung eines »Schreibplans« beginne – als Beispiel nennt Unamuno so etwa den naturalistischen Schriftsteller Zola –, schreibe letzterer, ohne zu wissen, wohin ihn sein Schreiben führe, intuitiv »drauflos«. ¹²⁹ Da im Schreibprozess der *nivola* der Autor als vorausplanendes, logisch-rationales Movens zugunsten irrational-intuitiver Mechanismen in den Hintergrund rückt, entfallen alle Arten von Beschreibungen, welche die Handlung so z.B. in eine Raum-Zeit-Struktur einordnen oder Figuren in ihrer physisch-psychischen Beschaffenheit charakterisieren. Stattdessen Sorge, so Víctor, eine Vielzahl von Dialogen für Lebendigkeit, wobei selbst Monologe in der simulierten Gesprächssituation mit einem Hund, den Anschein von Dialogizität vermittelten (S. 573). Bereits bis hierher lässt sich das, was Víctor in Bezug auf sein fiktionales Werk anführt, auf die Gesamtstruktur von *Niebla* übertragen. Wie bereits die zitierte *nivola*-Passage beweist, besteht der »Roman« fast ausschließlich aus Gesprächen. Selbst dann, wenn Augusto allein ist, hängt er seinen Gedanken im »Gespräch« mit seinem Hund Orfeo nach (vgl. S. 519). Was Víctor auf Augustos interessierte Frage »¿Y cuando un personaje se queda solo?« antwortet, charakterisiert daher absurderweise Augustos eigene Situation: »Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige.« (S. 573). Dass Víctors Verfahren zugleich jenes seines Autors und Schöpfers »Unamuno« ist, so dass sich dieses über die Ebene seiner *nivola* hinaus, in seiner »Wirklichkeit« niederschlägt, wird am Ende des Romans explizit, als die Autorfigur »Unamuno« zugibt, seine »Monologe« seien

129 Miguel de Unamuno (1904): »A lo que salga«, in: ders., *Obras completas*, VIII (Madrid: Turner, Biblioteca Castro 2007), 693-705.

stets »Dialoge« (S. 651). Die Vorstellung von der Dialogizität der Monologe entspricht Unamunos grundsätzlicher Überzeugung, dass jedes Ich, jedes »Bewusstsein« in Wirklichkeit ein »nosotros« oder eine »sociedad de individuos« darstelle, so dass »monólogos« eigentlich »monodialogos« seien.¹³⁰ Ähnlich verhält es sich mit der Thematik der »chistes lúgubres« und »gracias funerarias« (S. 622), die Víctor für seine *nivola* wählt, denn diese bildet *en miniature* Unamunos eigene, bereits im Prolog von *Niebla* erwähnte Vorliebe für das Tragikomische ab (vgl. S. 471ff). Wenn Víctor sich dadurch zugleich als ›Autor‹ und ›Geschöpf‹ des Tragikomischen erweist, so lässt sich dies auch auf den ›Autor‹ von *Niebla* übertragen. Auf Beschreibungen, welche die Handlung und die Figuren »in ein topographisch, historisch und soziologisch situierbares Umfeld« »einbetten«¹³¹ oder welche den Figuren persönliche Züge verleihen, wird in *Niebla*, ebenso wie in Víctors *nivola* fast vollständig verzichtet. Selbst Eugénias gepriesener Schönheit werden keine spezifischen körperlichen Merkmale zugeschrieben und dass sich die Handlung des Romans »in Spanien« »ansiedelt«, geht nur aus entsprechenden Eigennamen hervor.¹³² Die bis ins Unendliche fortsetzbare Verschmelzung der einander untergeordneten Wirklichkeitsebenen von ›Figur‹ und ›Autor‹, welche mit der Spiegeltechnik der *mise en abyme* und der verschachtelten Struktur des Buchs im Buch im ›Buch‹ des Lebens (Víctors Erzähltext, der Text *Niebla* und die dem absoluten ›Autor‹ und Schöpfer unterworfenen Lebenswelt des realen Autors und Lesers) einhergeht, ist wiederum Teil von Víctors *nivola*-Poetik und Lebensauffassung:

Y hay que corroer. Y hay que confundir. Confundir, sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla. (S. 642f)

In der gleichsam positiven Umwertung des Begriffs ›Nebel‹, der nun nicht mehr allein Sinn- und Trostlosigkeit, sondern die Verschmelzung von Fiktion und Wirklichkeit symbolisiert, erschließt sich der Gleichklang von ›nivola‹ und ›niebla‹,¹³³ auf welchen Víctors Versprecher »¿cómo dije?, navilo...nebul...no, no, nivola, eso es, ¡nivola!« (S. 573) aufmerksam macht. Dass die Fiktion über die jeweilige Werkgrenze hinaus vor der vermeintlichen ›Realität‹ keinen Halt macht, wird dem Leser dabei nicht nur indirekt durch die *mise en abyme*-Technik vor Augen geführt, sondern ist Thema der Unterhaltung zwischen Augusto und Víctor. Während diese nämlich sich selbst zunehmend mit Víctors *nivola* in Beziehung setzen, übertragen sie die Vorstellung ihrer eigenen Fiktionalität gedanklich auf ihren hypothetischen Autor

130 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, S. 413; Miguel de Unamuno (1933): *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más* [darin: »Prólogo«], in: ders., *Obras completas*, II (Madrid: Turner, Biblioteca Castro 1995), S. 301.

131 Gerhard Müller, »Unamuno. Niebla«, S. 299.

132 Ebd.

133 Ebd., S. 292.

und Leser, denn letzterer würde in der Beschäftigung mit ihrer, Víctors und Augustos Geschichte (wie sie selbst in der Beschäftigung mit Víctors *nivola*), an seiner Realität zu zweifeln beginnen:

[...] si, como te decía, un *nivolista* oculto que nos esté oyendo toma nota de nuestras palabras para reproducirlas un día, el lector de la *nivola* llegue a dudar, siquiera un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje *nivolesco*, como nosotros. (S. 646)

Das Verhältnis Víctors zu seinen *nivola*-Figuren bzw. jenes zwischen Augusto und seinem Hund Orfeo, als dessen »Herr« und »Gott« er sich auffälligerweise bezeichnet (S. 636), lässt sich demnach als *mise en abyme* zum Verhältnis Víctor/»Unamuno« bzw. Augusto/»Unamuno« verstehen, welches im Kleinen – dies verdeutlicht das Ende des Werkes – seinerseits das Verhältnis »Unamuno«/Gott abbildet. Im Umkehrschluss heißt das – auch darauf wird in der Unterhaltung zwischen Augusto und Víctor selbstbezüglich hingewiesen –, ¹³⁴ dass die »Geschöpfe« ihrem »Schöpfer« gegenüber autonom werden können, wodurch die Rangordnung in letzter Konsequenz kippt. Die Technik der *mise en abyme* in *Niebla* steht im Zusammenhang einer auch bei Nietzsche und Pirandello beobachtbaren, mit der Kritik an Wahrheit und Vernunft einhergehenden Problematisierung des Schreibens bzw. Erzählens. Statt Wirklichkeit mit sprachlichen Mitteln abzubilden und dadurch eine realitätsgetreue Illusion zu erzeugen, rekurriert der Text, dem die Einsicht zugrunde liegt, dass es so etwas wie »Wirklichkeit« nicht gebe, mit Hilfe der *mise en abyme* autoreflexiv auf seine eigenen Verfahren und Inhalte, womit er seine eigene Fiktionalität bloßlegt und die Illusion der dargestellten »Wirklichkeit« durchbricht. Ähnlich wie bei Nietzsche und Pirandello folgt daraus eine Vermischung von Text- und Wirklichkeitsebenen. Der reale Autor und Leser werden nämlich in die Fiktion hineingenommen, so dass die Illusionsbrechung in der konkreten Lebenswirklichkeit fortgeführt wird. In dem Maße, wie Nietzsche, Pirandello und Unamuno die Möglichkeiten eines vernünftig-logischen Schreibens infrage stellen, optieren alle drei Autoren für eine Diskursform, die sich dem Zufälligen, der Lebendigkeit und der Spontaneität der natürlichen Welt angleicht. Erwartungsgemäß wird dadurch die Inhalts- bzw. Handlungsebene ihrer Texte in Mitleidenschaft gezogen. Die Handlungsarmut *Nieblas* – das äußere Geschehen des Romans beschränkt sich auf einige relativ folgenlose Begegnungen des Protagonisten – ist nicht nur Teil von Víctors Poetik, ¹³⁵ sondern wird erneut in einer Unterhaltung zwischen Víctor und Augus-

134 S. S. 572 : »[Augusto zu Víctor über dessen *nivola*] que empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones...«.

135 Diese bestand, wie sich zeigte, unter anderem darin, die herkömmliche Handlung durch Dialoge zu ersetzen (S. 571f).

to aufgegriffen und dadurch für den Leser transparent gemacht. Wieder hängen die beiden der Vorstellung nach, vielleicht selbst nur ›Figuren‹ eines verborgenen *nivola*-Autors zu sein, wobei sie implizit auch den Schöpferstatus letzteren infrage stellen:

Si ahora, por ejemplo, algún...nivolista oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquigráfica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reprodujese, es fácil que dijeran los lectores que no pasa nada, y sin embargo... (S. 645)

Da Unamuno der Vernunft und der ›Realität‹ nicht mehr Wirklichkeit zuerkennt als der sogenannten ›Fiktion‹, widmet sich sein Werk nicht den historisch-individuellen Ausprägungen der ›Vordergrundgeschichte‹ – dies erklärt den Verzicht auf Beschreibungen –, sondern der dieser innewohnenden, allen Menschen seit jeher gemeinsamen und daher ewig gültigen *intra-historia*, welche Unamuno im ersten Essay von *En torno al casticismo* dem dekadenten Spanien als Heilmittel zu seiner Genesung anrät.¹³⁶ Das Verhältnis von *historia* und *intra-historia* fasst er im Bild des »Meeres«, wobei er Wellengang und Gischt der ständig wechselnden und daher oberflächlich-unbedeutenden ›Vordergrundgeschichte‹ und die Tiefe und Unendlichkeit des Meeres der »ewigen Tradition« der *intra-historia* gleichsetzt:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del »presente momento histórico«, no es sino la superficie del mar [...] Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es [...] la verdadera tradición, la tradición eterna [...].¹³⁷

Diese unter der Oberfläche der Geschichte und des öffentlichen Lebens, inmitten der Gegenwart wirkende *intra-historia* ist die eigentliche und authentische, ewig gültige Geschichte der Menschheit – oder vielmehr des Menschen an sich, des »hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere«,¹³⁸ denn sie erzählt sein alltägliches Dasein,¹³⁹ seine innersten Wünsche und Träume, seine Ängste und Sorgen, seinen Kampf um Leben und Glück. Es sind daher auch in *Niebla* die

136 Der zunächst adjektivisch benutzte Begriff »intra-histórico« erscheint einige Seiten später auch als Substantiv »intra-historia«, s. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (I. »La tradición eterna«), S. 80, 85 u. 88. Zum Verhältnis Spanien-*intra-historia* s. ebd., S. 82: »La tradición eterna es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo, para elevarse a la luz, haciendo conciente en ellos lo que en el pueblo es inconciente [...]. La tradición eterna española, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo [...]«.

137 Ebd., S. 80.

138 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, S. 275.

139 Vgl. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (I. »La tradición eterna«), S. 80.

allzeit gültigen Themen der *conditio humana* wie Liebe, Elternschaft, Krankheit, Tod und Schmerz, welche den Roman inhaltlich dominieren. Seine Haupthandlung, das Schicksal des Protagonisten Augusto, spiegelt sich dabei in einer Vielzahl von eingestreuten Metadiegesen, welche die Betroffenen entweder selbst vortragen oder durch Außenstehende wiedergegeben werden. Zu nennen sind hier die zum Teil bereits zitierten ›Erzählungen‹ von Don Avito und seinem verstorbenen Sohn (S. 547ff), vom verspäteten Eltern Glück Vectors und seiner Frau (S. 550-555), vom tragikomischen Schicksal Don Eloínos (S. 567-571), von der verqueren Familiensituation Don Antonios (S. 595-600), und vom portugiesischen *fogueteiro* und seiner entstellten Frau (S. 601f).¹⁴⁰ Diese »Mikroerzählungen«¹⁴¹ weisen ihrerseits inhaltliche Entsprechungen untereinander auf, so dass sich ein Spiegeleffekt aus thematischen Verweisen ergibt, durch welche die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit gesprengt werden. Wieder ist es die Technik der *mise en abyme*, die bewirkt, dass sich die inhaltlichen Spiegelungen, welche schon innerhalb von *Niebla* zwischen den verschiedenen Erzählebenen auftreten, über die Werkgrenze hinaus fortsetzen. Nach dem Vorbild von Cervantes' *Don Quijote* sieht auch Víctor für seine *nivola* das Einflechten von kleineren Erzählungen in die Haupthandlung vor. Als Beispiel nennt er die seiner eigenen Lebenswelt entspringende Geschichte Don Eloínos, welche mit der fiktionalen Handlung seiner *nivola* inhaltlich verschmelzen soll (S. 571). Vectors' »nivola-Poetik« gibt damit erneut das Verfahren des ihm übergeordneten ›Autors‹ wieder, welcher seinerseits in die Haupthandlung von *Niebla* thematisch ähnliche Geschichten, wie eben jene Don Eloínos oder Don Avitos, einfließen lässt, wobei mit Don Avito – darauf weist der Text mit einer Fußnote hin – an Unamunos real publizierten Roman *Amor y pedagogía* und seine Hauptfigur angeknüpft wird (S. 548). Die Figur des Don Avito hat sich damit über die Grenzen ihres Ursprungstextes hinaus gleichsam verselbstständigt. Denkt man die *mise en abyme* weiter, könnten die in *Niebla* eingebetteten Geschichten, die sich mit der Fiktion der *nivola* zu einer Einheit verbinden, zum Teil nun ihrerseits aus der Lebenswelt des realen Autors gegriffen sein, während seine Lebenswelt, vielleicht selbst nichts anderes als ein Geflecht aus Geschichten ›fiktionalen‹ und ›realen‹ Ursprungs darstellt und als solches in unendlicher Fortsetzung weiteren Wirklichkeitsebenen untersteht. Wenn es überall um das Gleiche geht, wenn sich die Fiktion in der Wirklichkeit spiegelt und umgekehrt, oder die Wirklichkeit der Fiktion

140 Die Geschichte erzählt von einem Feuerkünstler, der während einer Vorführung einen lebensbedrohlichen Unfall erleidet. Nicht nur er selbst wird dabei verletzt, Opfer des Unfalls ist auch seine Frau, deren Schönheit stets sein ganzer Stolz war: Das Feuer verbrennt und entstellt ihr ganzes Gesicht. Da der Feuerkünstler jedoch durch den Unfall sein Augenlicht verliert, bleibt er von der Schönheit seiner Frau überzeugt und seinem Eheglück wird kein Abbruch getan.

141 Gerhard Müller, »Unamuno. Niebla«, S. 298. Vgl. Hans-Joachim Lope, »Der moderne spanische Roman am Beispiel von Miguel de Unamunos *Niebla* (1914)«, S. 66.

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.