

*Comentarios  
en el extranjero*

1

Sonderdruck aus

AMD, 55, 4, 2

# IBEROROMANIA

Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas iberorrománicas  
de Europa y América

Zeitschrift für die iberoromanischen Sprachen und Literaturen  
in Europa und Amerika

Fundada por / Begründet von  
Hans Rheinfelder

Editada por / Herausgegeben von  
Heinrich Bihler, Dietrich Briesemeister, Rolf Eberenz, Horst Geckeler,  
Hans-Jörg Neuschäfer, Klaus Pörtl, Michael Rössner

Consejo asesor / Beirat  
Guiseppe Bellini (Mailand), Jean Canavaggio (Paris), Alan David Deyermond  
(London), Margit Frenk (México), D. F.), Hans-Martin Gauger (Freiburg), Fran-  
cisco López Estrada (Madrid), Ciriaco Morón, Arroyo (Ithaca), Marius Sala  
(Bukarest), Antonio Carlos Secchin (Rio de Janeiro), Gustav Siebenmann  
(St. Gallen)

No. 43

1996



MAX NIEMEYER VERLAG  
TÜBINGEN



FUNDACIÓN  
MIGUEL  
DELIBES  
*Miguel Delibes*



## Índice

### Artículos:

- VOLKER NOLL: Rio de Janeiro und das *chiamento* im brasilianischen Portugiesisch . . . . . 1
- DOLORES LIGATTO: Sobre la variación modal de las oraciones restrictivas de relativo en castellano . . . . . 10
- CARMEN SARALEGUI: "Distinciones territoriales" de significados y de usos sintácticos en español . . . . . 24
- SANTIAGO GONZÁLEZ NORIEGA: Los "autores" del *Quijote* . . . . . 34
- JOHN B. HALL: Madness and Sanity in Calderón's *El alcalde de Zalamea* . . . . . 52
- FRANCISCO CAUDET: *Octubre* en su contexto político-cultural . . . . . 68
- GUDRUN WOGATZKE-LUCKOW: Das *Soliloquium* als Verfahren der Selbstzerstörung und der Selbstverteidigung: *Señora de rojo sobre fondo gris* . . . . . 88
- OTTMAR ETTE: "Llevo una herida que me cruza el pecho". Körper und Schreiben in der mexikanischen Lyrik José Martí . . . . . 103
- M. FERNANDO VARELA IGLESIAS: Borges: entre la palabra y el silencio . . . . . 126
- RODRIGO ZULETA: La superación del pesimismo en la obra de Jorge Luis Borges . . . . . 139

### Reseñas:

- WOLFGANG SCHWEICKARD: "Deonomastik". Ableitungen auf der Basis von Eigennamen im Französischen (unter vergleichender Berücksichtigung des Italienischen, Rumänischen und Spanischen), Tübingen: Niemeyer, 1992. (Agustín Seguí) . . . . . 145
- CARLOS FOLGAR: Diacronía de los objetos directo e indirecto (del latín al castellano medieval), Santiago de Compostela: Universidad, 1993. (Rolf Eberenz) . . . . . 146



Roig, *Comunismo, El Soviet, La Antorcha, En Marcha, Joven Espartaco, Bolchevismo, La Nueva Era, La Batalla, L'Hora...*<sup>66</sup>.

A estas revistas—de las que doy una relación que sólo pretende ser orientadora<sup>67</sup>—les fue progresivamente uniendo la cada vez más imperante necesidad de enfrentarse al fascismo, que también tuvo sus publicaciones<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Francesc Bonamusa, *Andreu Nin y el movimiento comunista en España (1930–1937)*, op. cit., págs. 395–422.

<sup>67</sup> Cf. repertorios muchísimo más completos en J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930–1936)*, Madrid, Gredos, 1972; R. Osuna, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931–1939*, Valencia, Pre-textos, 1986; J. Esteban y G. Santonja, *Los novelistas sociales españoles (1928–1936)*, Barcelona, Anthropos, 1988; 2ª ed.

<sup>68</sup> Las más relevantes son *La Gaceta Literaria* (de febrero de 1929 a su desaparición), *La Conquista del Estado*, *Acción Española*, *Azor*, *El Fascio*, *JONS*, *F. E.*, *Haz*, *Nuestra Revolución...* Cf. José Carlos Mainer, *Falange y literatura. Antología*, Barcelona, Labor, 1971, y Jean-Michel Desvois, “La presse pré-fasciste et fasciste en Espagne. 1915–1936” y “Le contenu de F. E. Hebdomadaire de la Phalange”, en *Presse et société*, Rennes, Travaux de l'Université de Haute Bretagne, 1979.



G. WOGATZKE-LUCKOW

Das *Soliloquium* als Verfahren  
der Selbstzerstörung und der Selbstverteidigung:  
*Señora de rojo sobre fondo gris*<sup>1</sup>

*Señora de rojo sobre fondo gris*, der achtzehnte Roman von Miguel Delibes, 1991 erstmalig veröffentlicht, ist ein kurzer Roman<sup>2</sup>, welcher aus der Retrospektive eines (nicht ganz<sup>3</sup>) fiktiven Ich-Erzählers geschrieben ist. Er hat einen

- <sup>1</sup> Zitiert wird in der Folge aus: Miguel Delibes: *Señora de rojo sobre fondo gris*, Barcelona: Destino, Ancora y Delfin 677, 1991. Seitenzahlen, die im fortlaufenden Text in Klammern erscheinen, beziehen sich ausschließlich auf den Roman.
- <sup>2</sup> Der Roman hat nur 152 Seiten und weist die von Gonzalo Sobejano erstellten typischen Charakteristika der *novela-corta* auf. Vgl.: Gonzalo Sobejano: "Del relato a la novela", in: José Jiménez Lozano: *El Autor y su Obra: Miguel Delibes*, Actas del Escorial, Madrid 1993, pp. 41–53, insbesondere p. 43. Wie in *Los santos inocentes* ist es Delibes auch hier gelungen, das zu verwirklichen, was er in *El Norte de Castilla* gelernt hat: "... había que decir lo más posible con el menor número de palabras posibles." in: César Alonso de los Ríos: *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid: NyC, 1971, p. 63. Eine Neuauflage dieser *Conversaciones*, erweitert um einen Prolog (pp. 11–26) und eine Fortsetzung des Gesprächs im Jahr 1992 (pp. 101–198), erschien in Barcelona: Destino, Ancora y Delfin 707, 1993.
- <sup>3</sup> Die Tatsache, daß der Roman von Anfang an als ein autobiographischer Bericht bewertet wurde, was die Neugier, aber auch die Sensationsgier eines breiten Publikums weckte, sollte nicht unterschätzt werden; vgl. dazu die ersten Rezensionen und Aufsätze: Miguel García-Posada: "La novela como elegía. Delibes escribe el canto conmovido de un hombre por su esposa muerta", in: *El País-Libros*, 312, 6. 10. 1991, p. 3; Florencio Martínez Ruiz: "Reseña a <Señora de rojo sobre fondo gris>", in: *ABC Literario*, 5. 10. 1991, p. 3; Santos Sanz Villanueva: "Mujer prudente", in: *Diario 16* (La crónica 16 de León), Libros, 17. 10. 1991; Antonio Gómez Yebra: "Retrato de la mujer ideal: <Señora de rojo sobre fondo gris>", in: Cristóbal Cuevas García: *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Actas del V Congreso de Literatura Española contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991, Barcelona: Anthropos, 1992, pp. 325–336; Santos Sanz Villanueva: *Hora actual de Miguel Delibes*, in: Cuevas García: op. cit. pp. 79–113, insbes. pp. 111–113; Gregorio Torres Nebrera: "<Arcadia amenazada>: Modulaciones sobre un tema en la obra narrativa de Miguel Delibes", in: Cuevas García: op. cit., p. 37, Anmerkung 9. Der Autor selbst bekennt sich dazu, vgl.: Alonso de los Ríos (1993): op. cit., p. 189 s. Es gehört zu den konstanten Merkmalen im Romanschaffen Delibes', autobiographisches Material zu verarbeiten: "Yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas. En definitiva, uno, si es sincero, se desdobra en ellos. Para mí, en el novelista, sobre el sentido de observación, debe prevalecer la facultad de



außerordentlichen Erfolg zu verzeichnen: In nur drei Jahren erlebte er zwei- undzwanzig Auflagen<sup>4</sup>, was sich zum Teil auf die Kürze und Dichte des Textes zurückführen läßt sowie auf die Erforschung der psychischen Disposition des Menschen, welche dem Roman eine Transzendenz verleiht, die ein wesentliches Merkmal der neuen spanischen Narrative ist. Die thematische Transzendenz im Verbund mit einer expliziten novelesken Konfiguration, einer formalen Perfektionierung und einer Hinwendung zu spielerischen Elementen (*ludismo*), welche sich in der Interdiskursivität, der Intertextualität und (oder) in der Intermedialität manifestieren, sind die Mittel, durch die sich der spanische Roman abermals in den europäischen und sogar internationalen Kontext integrierte<sup>5</sup>. Mit der Geschichte des arrivierten Malers Nicolás, der zwei Ereignisse aufzuarbeiten sucht, die eng miteinander verflochten sind und die sein Leben bis in die Grundfesten seiner Existenz erschüttern, erweist Delibes sich als ein im aktuellen ethischen Diskurs engagierter Autor.

Der Tod der geliebten Ehefrau Ana, vorbildliche Mutter der sieben gemeinsamen Sprößlinge, für ihn pragmatische Ratgeberin und Muse zugleich, quält ihn ebenso sehr wie eine Periode kreativen Unvermögens, die parallel zu Anas Krankheit beginnt. Mit dem endgültigen Verlust der Partnerin geht auch der Tiefpunkt seiner Schaffenskraft einher, von dem der Künstler sich nie wieder zu erholen glaubt.

Formal und inhaltlich gibt es einen weiteren Handlungsstrang, der mit der Krankheit Anas und der kreativen Unfähigkeit des Künstlers in engem Zusammenhang steht. Nicolás berichtet seiner Tochter Ana, deren Präsenz als Vorwand für ein assoziatives Soliloquium<sup>6</sup> dient, welches nicht in Kapitel unterteilt

---

desdoblamiento." In: Alonso de los Ríos (1971): op. cit., p. 58; vgl. dazu auch: Manuel Leguineche: "El príncipe destronado", in: *Cuadernos para el diálogo*, 128 (1974), p. 49 ss. (285 ss.); José Romera Castillo: "Escritura autobiográfica de Miguel Delibes", in: Cuevas García: op. cit., pp. 267–276.

<sup>4</sup> Im November und Dezember 1991 wurden allein 100 000 Exemplare verkauft. Vgl. Alonso de los Ríos (1993): op. cit., p. 189.

<sup>5</sup> Vgl. dazu z. B. die Sondernummer des *Magazine littéraire*, 330 (1995) mit Artikeln von Félix de Azúa, Rafael Conte, Javier Marías, Constantino Bértolo u. a., die sehr anschaulich die Vielfalt der spanischen Literatur demonstrieren, aber auch die Pluralität der Meinungen über sie widerspiegeln.

<sup>6</sup> Von der Form des Soliloquiums (oder des Monodialogs) hat der vallisoletanische Autor bereits an anderer Stelle meisterhaft Gebrauch gemacht. In *Cinco horas con Mario* "spricht" die Ehefrau mit ihrem toten Gatten, welcher folglich nicht in einen Dialog mit ihr treten kann, der aber äußerlicher Referenzpunkt für ihren Redeschwall ist. Vgl. Silvia Burunat: "El monólogo interior en Miguel Delibes", in: id.: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1980, pp. 83–112; Díaz, Janet u. R. Landeira: "Structural and thematic reiteration in Delibes's recent fiction", in: *Hispania* (Amherst), 63,4 (1980), pp. 674–684; Agnes Gullón: *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid: Taurus, 1980.



ist, was den Leser unfreiwillig dazu zu zwingen scheint, den Roman in einem Zug zu lesen, von den Voraussetzungen und den Konsequenzen jener Ereignisse. Die Tochter war bei den jüngst vergangenen Schicksalsschlägen der Familie nicht zugegen, da sie und ihr Mann wegen politischer Aktivitäten in dem zu trauriger Berühmtheit gelangten Madrider Gefängnis Carabanchel eingesperrt hatten<sup>7</sup>.

Sowohl Anas Mutter als auch Franco verloren den Wettlauf mit dem Tod<sup>8</sup>: Sie schied erst achtundvierzigjährig aus dem Leben, unglücklicherweise bevor der Diktator seinen letzten Atemzug tat, was es der Tochter unmöglich machte, sich am Kranken- bzw. Totenbett der Mutter einzufinden. Die Tochter konnte ihrer Mutter nicht einmal mehr dafür danken, daß diese ihr das einige Monate alte Töchterchen gehütet und ihr während der Besuche im Gefängnis Mut zugesprochen hatte, obgleich sie bereits an der tückischen Krankheit litt, einem Hirntumor, deren postoperativen Folgen sie später erliegen sollte.

Mit der schwebenden Aufmerksamkeit einer vorbildlichen Analytikerin ist Tochter Ana die schweigende ZuhörerIn des Vergegenwärtigungsprozesses ihres Vaters im großen alten Landhaus, das die Mutter erworben und perfekt auf die Bedürfnisse ihres Gatten hin eingerichtet hatte. An keiner Stelle tritt Ana jedoch in den Dialog mit dem Vater<sup>9</sup>. Dieses Soliloquium dient auch nicht

<sup>7</sup> Es handelt sich um Aktivitäten zugunsten der Angeklagten vom 1001. Die Hysterie von 1974 bewirkte die Inhaftierung vieler Sympathisanten der Angeklagten, vgl. Ricardo de la Cierva: *Historia del Franquismo* (1945–1975), Barcelona: Planeta, 1978, pp. 356–364 und 421–425.

<sup>8</sup> Franco starb am 20. 11. 1975. Angeles, Delibes' Frau, welche in vielen Details Modell für Ana gestanden hat, starb am 22. 11. 1974. Angeles' Tod koinzidierte ebensowenig mit der ersten schwerwiegenden Erkrankung Francos im Juli 1974, da dieser im November sich nicht nur auf dem Wege der Besserung befand, sondern sogar wieder das Amt des Staatsoberhauptes bekleidete, welches der Prinz bis zum 2. 9. 1974 vorübergehend innegehabt hatte. Der Prozeß 1001 hingegen war 1974 von größerer Bedeutung als 1975, da im Februar 1975 die meisten Angeklagten bereits wieder in Freiheit waren. Es ist wenig bedeutsam, daß die beiden Geschehnisse "in Wirklichkeit" nicht zum selben Zeitpunkt stattgefunden haben; viel wichtiger ist die Steigerung der dramatischen Spannung, welche Delibes mit diesem ästhetisch-literarischen Kunstgriff der Parallelisierung erzielt und auf die hier verwiesen sei. Es handelt sich, wie immer, um einen Roman mit starken autobiographischen Zügen und nicht um eine Autobiographie. Der Autor wird seine Gründe haben, sich einer Autobiographie, wie Sanz Villanueva sie von ihm erwartete, zu verweigern (vgl. op. cit., p. 112 s.). Die vollständige Identifizierung von Autor und Erzähler impliziert, daß die Freilegung des Seelenzustands von Nicolás auf Miguel zu übertragen wäre, was uns, angesichts des introvertierten Charakters des Autors, unhaltbar erscheint. Zum ambivalenten Wert von Selbstzeugnissen der Autoren zu ihren Werken, zu defensiven und kompensatorischen Strategien, vgl.: Walter Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 1991, p. 2 ss.

<sup>9</sup> Ana und ihre Mutter hatten nicht nur ein besonderes Verhältnis zueinander, sondern glichen darüber hinaus einander sehr (104). Dennoch hat die Tochter nicht die Selbstständigkeit der Mutter, ein Charakterzug, den sie mit ihrem Vater teilt (105). Die Wahl



vorwiegend der Informationsvermittlung, sondern gleicht eher einem Rechenschaftsbericht. Es handelt sich um den schmerzhaften, selbstquälerischen Versuch Nicolás', sich einerseits zu beschuldigen und andererseits zu entschuldigen.

Der Roman weist drei Zeit- bzw. Handlungsebenen auf. Im Vordergrund – und gleichzeitig in der Gegenwart des Romangeschehens – agieren Nicolás und seine Tochter, die kurz zuvor aus dem Gefängnis entlassen worden ist. In ihrem Soliloquium herrschen zwei Themen vor, die parallel zueinander verlaufen und die der jüngsten Vergangenheit angehören: die Inhaftierung der Kinder, welche die Beschreibung des dunkelsten Kapitels eines korrupten, totalitären Systems ermöglicht, und die ersten Symptome der Krankheit der Mutter. In einem Oppositionsschema wird das Böse durch Franco, die Justiz, Gefängniswärter und Folterknechte dargestellt, während Ana und ihre Familie Symbole der Aufrichtigkeit und Treue sind. Gegen Ende des Romans verschmelzen diese beiden Handlungsstränge zu einem absurden Wettlauf mit dem Tod. Die Familie ersehnt den Tod Francos, weil die Tochter nur dann der Mutter in ihren letzten Stunden beistehen kann, wenn mit dem Ableben des Diktators die politischen Häftlinge entlassen werden (147). Der Krankheitsverlauf und der Gefängnisauenthalt weisen eine chronologische Abfolge auf, die anhand der Entwicklung des Töchterchens gespiegelt wird, das inzwischen laufen und sprechen gelernt hat. Die verbleibenden Episoden sind Reminiszenzen der Vergangenheit, welche ohne Chronologie die letzten vierzig Jahre umfassen und in denen Nicolás die gemeinsame Vergangenheit Revue passieren läßt. Er greift scheinbar willkürlich beliebige Begebenheiten heraus, bewegt sich im Hinblick auf Materie und Chronologie rastlos hin und her, und dennoch verfolgt die Präsentation aller dieser Episoden nur den Zweck, Anas Unfehlbarkeit, ihre wundersame Fähigkeit, immer gut und gerecht zu sein, hervorzuheben, um seine eigene Ungeschicklichkeit, seine Unfähigkeit wirksam zu kontrastieren<sup>10</sup>. Die von Nicolás ausgewählten Personen und Episoden scheinen einzig die Funktion zu haben, sich selbst herabzusetzen, indem er Anas brillante Charaktereigenschaften aufleuchten läßt.

Er stilisiert in einem selektiven Rememorierungsverfahren Ana zu einem schwer vorstellbaren Übermenschen, der nicht nur Inkarnation der *perfecta*

---

der ZuhörerIn scheint demzufolge nicht willkürlich, obgleich sie stumm ist: Sie ist für ihn die Vertrauensperson par excellence.

<sup>10</sup> Ana ist der diametral entgegengesetzte Entwurf zu Carmen aus *Cinco horas con Mario*. Sie ist die positivste Frauenfigur im Romanschaffen Delibes'. Vgl. Gudrun Wogatzke-Luckow: *Figuren und Figurenkonstellationen im erzählerischen Werk von Miguel Delibes (1947–1987)*, Genf: Droz, 1991. Mario und Nicolás hingegen weisen viele Gemeinsamkeiten auf. Was die Ähnlichkeiten zwischen Mario und seinem Autor betrifft vgl.: Wogatzke-Luckow: op. cit., p. 67.



*casada* ist, sondern Perfektion in nahezu allen Bereichen verkörpert: Als Mutter, Schwiegermutter, Großmutter, Krankenschwester, Altenpflegerin und Freundin konnte keiner der verstorbenen Gattin das Wasser reichen. Im zwischenmenschlichen Bereich erwies sie sich als geschickt, sensibel, liebevoll, couragiert, engagiert und bescheiden. Mit ihrer Lebenslust und ihrem Optimismus half sie sich und anderen über schwere Stunden hinweg. Aber Ana verhielt sich nicht nur im emotionalen Bereich vorbildlich. Das Herz verband sich in ihr idealtypisch mit Kopf und Hand. Ihre Fähigkeiten als Studentin, Architektin, Restauratorin, Kunst- und Literaturkritikerin<sup>11</sup> oder Sekretärin und ihr ausgeprägter, zielsicherer, intuitiver Sinn in allen Fragen der Ästhetik wurden gekrönt durch eine angeborene Originalität, durch Charme und Würde.

Diese innerlichen Werte werden durch ein nicht minder perfektes Äußeres gespiegelt: Graziell, mit lebhaften dunklen Augen und dunklem Haar, einem schlanken Hals, zierlichen Füßen und Händen versehen, scheint Nicolás die achtundvierzigjährige Ana dem sechzehnjährigen Mädchen, das er vor über dreißig Jahren kennengelernt hatte, ebenbürtig an Jugend, Schönheit und Frische. Wie klein und häßlich nimmt er sich selbst dagegen aus! Er entwirft von sich ein negatives Gegenbild zu Ana, in dem leise und unausgesetzt ein *mea culpa* im Hintergrund anklingt, weil er das Gegenteil der Perfektion ist (21). Er bezichtigt sich, ungeschickt, unfähig (mit den spanischen Varianten *inaptitud*, *incapacidad*, *impotencia*), geistig träge, ungerecht, kleinlich, passiv, kindisch, eifersüchtig, egoistisch und feige zu sein. Und so wie ihre angenehme Physiognomie Reflex ihres makellosen Charakters ist, spiegelt sich sein fehlerhafter und launischer Charakter in einer weniger sympathischen Erscheinung (105). Seine Passivität, seine existentielle, unüberwindliche Angst kontrastiert er mit ihrer Aktivität, ihrem unerschrockenen Lebensmut und ihrer Vitalität.

So präsentiert sich im manifesten Textinhalt das Verhältnis dieses ungleichen Paares<sup>12</sup>. Diese erste Lesart demonstriert unmißverständlich die Krise eines lebensuntüchtigen Künstlers, der durch die Krankheit und den Tod seiner

<sup>11</sup> Es war Ana, die ihn lehrte, Kafka, Proust, Musil und den *nouveau roman* zu lesen. Der einzige Hinweis auf Nicolás' Malerei ist ihr Vergleich seiner Vorgehensweise mit dem ästhetischen Verfahren des *nouveau roman*. Für Delibes verkörpert der *nouveau roman* das Gegenteil seiner eigenen Erzählweise und eine Sackgasse im Hinblick auf die Tätigkeit des Romanciers. Vgl. Jiménez Lozano: op. cit., p. 16.

<sup>12</sup> Als Einführung in die psychoanalytische Literaturkritik, auf die wir in der Folge rekurren, vgl.: Terry Eagleton: "Die Psychoanalyse", in: ders.: *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler, 1992, pp. 138–186; Walter Schönau: op. cit.; Bernd Urban (Ed.): *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1973; Reinhold Wolff: *Psychoanalytische Literaturkritik*, München: Fink, 1975; Jean Starobinski: *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, Carl Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1983.



wunderbaren Frau, vom Verlustschmerz geplagt, in eine tiefe Depression verfällt, aus der er nicht mehr herausfindet. Seine Trauerarbeit, die sowohl den Abschied und schließlich die Trennung von der Verstorbenen implizieren müßte als auch die Bereitschaft, ein neues Ich ohne sie zu projektieren, verlief bisher fast ergebnislos, da seine melancholische Grundstimmung den Vollzug einer wahrhaftigen Trauerarbeit blockiert<sup>13</sup>. Die Überwindung seiner schmerzlichen Erfahrung wird darüber hinaus durch die Fixierung auf sie sowie durch einige infantile und narzistische Charakterzüge erschwert. Sie bewirken die starke Idealisierung und Verherrlichung der dahingegangenen Gattin<sup>14</sup>. Die innere Anspannung Nicolás' entlädt sich in den *confessiones*, die er seiner Tochter offenbart. Der letzte Satz des Romans: "Si la muerte es inevitable, ¿no habrá sido preferible así?"<sup>15</sup> kündigt an, daß er sich erst jetzt mit dem Tod seiner Frau abzufinden beginnt. Das Soliloquium zeitigt therapeutische Folgen, indem es einen kathartischen Effekt produziert<sup>16</sup>. Es ist Ausdruck seiner Trauerarbeit.

Eine zweite Lesart, welche die erste nicht ausschließt, die aber zum latenten Textinhalt führen kann, der sichtbar wird, wenn man sich in die Tiefenstrukturen des Textes begibt, will sagen, ins psychodramatische Substrat<sup>17</sup>, bietet mög-

<sup>13</sup> Sigmund Freud: "Trauer und Melancholie", in: A. Freud (Ed.): *Gesammelte Werke*, Frankfurt: Fischer 1968 (<sup>1</sup>1942), X, pp. 428–446; in der Folge wird aus dieser Gesamtausgabe der Freudschen Schriften zitiert. Walter Bräutigam: *Reaktionen, Neurosen, Psychopathien*, Stuttgart: Georg Thieme, 1972, p. 37 ss.; Anselm Haverkamp: "Kryptische Subjektivität – Archäologie des Lyrisch-Individuellen", in: Manfred Frank u. Anselm Haverkamp: *Individualität* (Poetik und Hermeneutik), München: Fink, 1988, pp. 347–383.

<sup>14</sup> Ihre "Fehler", bzw. das, was Nicolás als solche präsentiert, sind eher verzeihliche kleine Schwächen, welche den positiven Entwurf, den er von ihr macht, nicht im mindesten beeinträchtigen. Man könnte ihre Vergeßlichkeit, die sich dadurch bemerkbar macht, daß sie Dinge in Hotels liegenläßt oder sich nicht mehr an den Anlaß eines Streits erinnert, sogar zu ihren Gunsten auslegen: Sie ist weder materialistisch noch nachtragend.

<sup>15</sup> Seine Tochter Alicia versuchte, ihn mit diesem Satz zu trösten, unmittelbar nachdem Ana auf der Intensivstation verstorben war. Nach einem Hirnschlag war sie, ohne das Bewußtsein wiedererlangt zu haben, ins Koma gefallen. Angesichts der Schreckensvision einer Apallikerin, einer hirngeschädigten Mutter, fand sie einen schwachen Trost darin, den Tod in diesem Fall als das kleinere Übel zu betrachten.

<sup>16</sup> Sigmund Freud: "Psychopathische Personen auf der Bühne", in: *Gesammelte Werke, Nachtragsband*, 1987, pp. 655–661; Charles Mauron: "Die Psychokritik und ihre Methode", in: Reinhold Wolff, op. cit. pp. 276–288 (bei der *superposition* von Delibes' Romanen läßt sich unschwer seine Obsession für das Thema des Todes erkennen); Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, insbes. pp. 71–90; Antonio Garrido: "Teoría narrativa delibesiana", in: Cuevas García, op. cit., pp. 337–345, insbes. p. 343.

<sup>17</sup> Sigmund Freud: "Die Traumdeutung", in: *Gesammelte Werke*, II/III; id.: "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse", XI; id.: "Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre", X, pp. 412–426; Humberto Nagera: *Psychoanalytische Grundbegriffe*,



licherweise ein facettenreicheres Spektrum von Bedeutungen, welche die Dichte und die Dramatik des Romans steigern. Diese Lesart nimmt ihren Ausgangspunkt bei Anas Perfektion. Ihre Makellosigkeit, die ständig dichter gewebt wird, die sich immer deutlicher herauskristallisiert und die immer schwerer wiegt, steigert sich proportional zu seiner absoluten Versagerrolle bis an die Grenzen des Erträglichen. Hier sollte darauf verwiesen werden, daß die Parallelen zwischen dem Leben des Schriftstellers Miguel Delibes und dem des Malers Nicolás zu offensichtlich sind, um sie ignorieren zu können<sup>18</sup>: Die Stationen im Leben des Schriftstellers, die Reisen, die Aufnahme in die R.A.E., Angeles, die pragmatische Gattin, die er als fünfzehnjähriges Mädchen kennengelernt hatte, die sieben Kinder, seine Melancholie, seine Ängste, der Zeitpunkt und die Art von Angeles' Tod und die tiefe Depression Delibes' angesichts ihres Verlustes deuten darauf hin, daß Nicolás zusammen mit Miguel Vergangenheitsbewältigung betreibt. Vielleicht liegt ein Teil der Überzeugungskraft bei der Darstellung des Zusammenbruchs Nicolás' in der Authentizität der gelebten Gefühle von Miguel. Das in den Roman eingefügte psychobiographische Material kann und soll nicht übersehen werden. Eine Interpretation hingegen, die als Bezugspunkt Angeles und nicht Ana wählt, ist in mehr als einer Hinsicht bedenklich. Denn eine Kritik des Verhältnisses zwischen Ana und Nicolás käme wegen der starken Tendenz zum Autobiographismus einer Kritik des Ehepaares Delibes gleich, welches einmütig als ideales Paar betrachtet wurde. Hier zieht der Autobiographismus eine Reduktion des Bedeutungspotentials nach sich, weil es scheint, daß die Kritiker der Ansicht sind, eine negative Bewertung des Paares Ana und Nicolás verbitte sich von selbst, um das Idol Delibes nicht anzutasten<sup>19</sup>. Man sollte diese pietätvolle Beschränkung abschütteln, um sich mehr in die seelischen Abgründe der fiktiven Personen stürzen zu können, die verborgene Qualitäten aufweisen, welche die antithetisch angelegte Struktur dieses ungleichen Paares zumindest in Frage stellen.

Frankfurt a.M. 1974, pp. 239–333; Starobinski, in: R. Wolff, op. cit., p. 239; Schönau: op. cit., p. 42 ff.

<sup>18</sup> Vgl. die vielen Interviews (Wogatzke-Luckow, p. 469), die Delibes gegeben hat, insbes.: Alonso de los Ríos (1993), op. cit.; Soledad Alameda: "Miguel Delibes entre el alba y el crepúsculo: Es que soy triste", in: *El País (Semanal)* 6, I, Madrid: 1980, pp. 10–13; Emilio Salcedo: *Miguel Delibes; Novelista de Castilla*, Valladolid: 1986. Javier Goñi: "Vuelve Delibes novelista", in: *El País (Libros/10)*, 18. 3. 1995.

<sup>19</sup> Diese Mechanismen sind bestens bekannt, z. B. im Fall von Goethe oder Thomas Mann. (Die Verf. fand ihren Verdacht bestätigt. Sie legte einer Gruppe von fünfzig LeserInnen den Roman vor, die weder über Informationen zu Delibes' Bedeutung innerhalb der spanischen Literatur noch zu seinem Eheleben verfügten: Ana schien ihnen durchaus nicht die ideale Ehefrau und der Roman nicht "nur" eine romantische Liebesgeschichte zu sein, worauf Delibes den außerordentlichen Erfolg zurückführt, vgl.: Alonso de los Ríos (1993), op. cit., p. 188.)



Angesichts des unbegreiflichen, frühzeitigen und absurden Todes überkommen den Ehemann große Schuldgefühle. Als seine Frau ernstlich erkrankte, redete er sich ein, er habe sie, wie so viele andere, nur benutzt, sie in einem "acto de antropofagia" (64) mit "aufgefressen", sie ausgetrocknet (65) und ihr die überschäumende Vitalität genommen, mit der sie das Leben zu meistern pflegte. Inbrünstig erflehte er eine zweite Chance, sich ihr als guter Ehemann erweisen zu dürfen, um alle verpaßten Gelegenheiten nachzuholen (54). Da die Erzählperspektive immer dieselbe ist – die *confessiones* werden aus der Perspektive des reuigen Nicolás offenbart – erfahren seine selektiven Erinnerungen keine Rektifikation. Obgleich Nicolás versucht, ihnen den Anschein von Objektivität zu geben, indem er zahlreiche Personen präsentiert, die wie er denken, muß berücksichtigt werden, daß jede Objektivität zunächst durch seine Subjektivität geht, bevor sie im Soliloquium an Bedeutung gewinnt.

Sein Schuldgefühl basiert aber nicht nur darauf, die Energie Anas mißbraucht zu haben<sup>20</sup>. Darüber hinaus bereut er seine Undankbarkeit und seine ungerechten Zornausbrüche. Abgesehen davon, daß er im Hinblick auf sie sein ganzes Leben lang versagt hatte, scheiterte er auch im entscheidenden Moment ihrer Operation. In einem Akt der Selbstzerfleischung fragte er sich vor Anas Operation, ob er wohl mehr ihren Tod fürchte oder eher die Gewißheit, daß mit dem Dahinscheiden seiner Muse auch sein künstlerischer Tod besiegelt wäre. Er fühlte sich schuldig, weil er die Frage nicht beantworten konnte, und er bezichtigt sich nun, nach ihrem Tod, diesen indirekt verursacht zu haben, erstens, weil er nicht ausschließlich an ihre Rettung dachte und zweitens, weil er sich Ana ohne Tumor und mit intaktem Gesichtsnerv aus der Klinik zurückgewünscht hatte. Hochmut kommt vor dem Fall: Weil er alles haben wollen, glaubt er, sei er nun dazu verdammt, mit leeren Händen dazustehen (145). Der in Hybris geratene Held fällt um so tiefer.

Um seine Schuldkomplexe zu kompensieren, stilisiert er sie zur lebendigen Verkörperung des ewig Guten und Schönen. Sich selbst bestraft er, indem er willig und demütig den negativen Gegenpart zur positiven Projektion seiner Frau übernimmt, sich zur Sühne selbst erniedrigt. Er wählt die Form der Buße, welche er seinem Vergehen angemessen glaubt, so wie sie es ihn einige Wochen vor ihrem Tod gelehrt hatte: Ana wollte sich von einem Schuldgefühl befreien, das aus ihrer Kindheit herrührte, bevor sie ins Krankenhaus ging. Die Beichte oder eine beliebige, subsidäre Strafe waren ihr nicht genug: "La cuestión estribaba en evaluar el significado de la omisión en su mente infantil y

<sup>20</sup> Obgleich Nicolás leugnet, verantwortlich dafür zu sein, daß Ana ihre Universitätskarriere aufgab, als sie ihn heiratete, fühlt er sich doch schuldig. Er rechtfertigt sich deswegen ständig vor seiner Tochter (22, 30, 40, 140).



establecer la equivalencia adulta" (125). Welche Strafe könnte Nicolás sich auferlegen, um die Vergebung seiner Sünde zu erlangen? Sein starkes Schuldgefühl, basierend auf der Vorstellung, sich ein ganzes Leben lang und zum Zeitpunkt ihres Todes gegen sie versündigt zu haben, sowie die Überzeugung, nicht ohne sie leben zu können<sup>21</sup>, hätten leicht dazu führen können, den Suizid als introjizierte Selbstbestrafung in Betracht zu ziehen, und ... er begeht Selbstmord ..., allerdings nicht im wörtlichen Sinn. Objektiviert wird seine Selbstbestrafung in der Unfähigkeit zu malen, will sagen, er wählt den Freitod des Künstlers. Da er glaubt, sie physisch ausgelaugt zu haben (65), laugt er sich selbst psychisch aus. Er verdammt sich zur lebenslangen Unfähigkeit, die von nagenden Schuldgefühlen, aber auch von Selbstmitleid, welches wiederum die Bestrafung kompensiert, begleitet wird.

Die Frage danach, warum Nicolás nicht wirklich Selbstmord begeht, bleibt ungeklärt. Die ewige Sühne ist vielleicht noch grausamer als der Akt der größten Feigheit, der eines übernatürlichen Mutes bedarf, d. h. des Selbstmords<sup>22</sup>. Möglicherweise hielt sein Glaube ihn davon ab, aber auch das Selbstmitleid, welches weder den künstlerischen Selbstmord noch die Mittel, diesen zu kompensieren, verhinderte, könnte dafür verantwortlich sein, daß er nicht Hand an sich legte.

Die Haltung Nicolás' kann im Leser ganz gegensätzliche Gefühle hervorrufen, die abhängig sind von individualpsychologischen Faktoren, wie z. B. dem Identifikationsgrad mit dem Helden oder dem eigenen Identitätsthema<sup>23</sup>, und von soziologischen Faktoren wie Alter, Geschlecht oder soziale Provenienz, die ihn determinieren<sup>24</sup>. Von unzähligen möglichen Reaktionen seien nur zwei erwähnt: Ein Leser, der sich weigert, das Selbstmitleid Nicolás' in Mitleid zu verwandeln, weil er ihn seiner Unvollkommenheit wegen für schuldig befindet, ist genausowenig angetan von der Lektüre wie der Leser, der ihm vorwirft, in seiner Rolle als Mann versagt zu haben, weil er ihn als zu weich, weinerlich, schüchtern, kurz als zu feminin erachtet. Für diese Leser birgt der Roman keine weiteren Anreize. Für denjenigen aber, der den Protagonisten bemitleidet –

<sup>21</sup> Sie hingegen macht den Eindruck, als käme sie auch ohne ihn ganz gut zurecht. Tatsächlich hat sich der Tod "geirrt": Er hat nicht nur den wertvolleren Menschen zu sich genommen, sondern auch denjenigen, der alleine hätte weiterleben können.

<sup>22</sup> Jean Améry: *Diskurs über den Freitod. Hand an sich legen*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.

<sup>23</sup> Norman Holland: "Einheit Identität Text Selbst", in: *Psyche*, 33 (1979), 12, pp. 1127–1148.

<sup>24</sup> Zum Verhältnis zwischen psychoanalytischer Literaturkritik und Literatursoziologie vgl. Henning Krauß u. Reinhold Wolff (Ed.): *Psychoanalytische Literaturwissenschaft und Literatursoziologie*, Akten der Sektion 17 des Romanistentages 1979 in Saarbrücken, Frankfurt/Bern: Lang, 1982.



gerade weil er nicht perfekt und eben deshalb nur allzu menschlich ist<sup>25</sup> – und ihm auch nicht mehr männliche Härte abverlangt, gibt es im Text selbst Hinweise, die seine Empathie rechtfertigen.

Die Flucht in den Alkohol, der ihm, richtig dosiert, eine trügerische Möglichkeit des Trostes anbietet bzw. die Betäubung seines Schmerzes und seines Gewissens durch Sedativa, ist die Scheinlösung, die Nicolás wählt, um sein Leben einigermaßen erträglich zu gestalten. Abgesehen davon, daß er an einer psychogenen Depression leidet, die auf Anas Tod zurückzuführen ist, wird er als ein Mensch mit einer depressiven Neurosenstruktur charakterisiert<sup>26</sup>: Sein ganzes Leben lang hat er unter Minderwertigkeits- und Schuldgefühlen gelitten, sich vorgeworfen, ein schlechter Maler und ein schlechter Ehemann zu sein, der eine Frau wie Ana gar nicht verdiene. Gleichzeitig lebte er in völliger Abhängigkeit von ihr und versuchte unausgesetzt, ihre Aufmerksamkeit zu erlangen.

Ana war für alles und jeden da. Doch scheint nicht auch manchmal anzuklingen, daß er sich bisweilen von der perfektsten aller Ehegattinnen verkannt und bedrängt fühlte<sup>27</sup>? Es gibt einige Bruchstellen in dem ansonsten so vorteilhaften Bild Anas, die den ersten Eindruck leicht korrigieren und seinen Entschluß, nicht Hand an sich zu legen, rechtfertigen könnten. Beispielsweise befriedigte keines seiner Geschenke je ihre Wünsche, obgleich er sich immer wieder bemühte, ihre geheimen Regungen auszukundschaften. Nicolás entwickelt eine wahrhafte Geschenk-Phobie, da er von vornherein weiß, daß alle seine Bemühungen vergeblich sein werden und daß sein nächstes, mit Liebe ausgesuchtes Geschenk ebenso wie die anderen als häßlich zurückgewiesen werden und ebenso still und heimlich wie die anderen Geschenke verschwinden wird. Da seine Frau sich weigerte, ihm eine Orientierungshilfe zu geben, mußte er warten, bis seine Töchter intuitiv oder "disponiendo de información" (30) ihn bei dieser Aufgabe unterstützen konnten. Sie aber führt seine Mißgriffe auf die "pura pereza mental" (28) zurück: Daß ein Künstler scheitern könne "a la hora de distinguir lo bello de lo feo carecía de justificación" (28). Da Nicolás weiß, daß er monatelang zu grübeln pflegte, muß er im Inneren den Vorwurf der geistigen Trägheit zurückweisen und akzeptieren, keinen Schönheitssinn zu haben. Er berichtet von dieser Episode, um seinen schlechten Geschmack mit ihrem guten Geschmack, der immer das rechte Geschenk auszuwählen vermochte, zu kontrastieren und nicht etwa, um sich über ihre Undankbarkeit zu beklagen. Das Bewußtsein seines Wertes als Maler gewinnt er eher durch

<sup>25</sup> Hans Robert Jauss: op. cit., insbes. pp. 244–292.

<sup>26</sup> Walter Bräutigam: op. cit., p. 125 s.

<sup>27</sup> Auf dieses zweideutige Gefühl spielt Antonio Garrido an, in: "Teoría narrativa delibésiana", in: Cuevas García, op. cit., p. 344.



äußerliche Ereignisse: Die Verleihung der Medaille des *Salón de Otoño*, die wohlwollende Beurteilung durch die Kritiker und seine Aufnahme in die Akademie. Die Negierung seines künstlerischen Talents kulminiert in der Überzeugung, daß er in Wahrheit niemals ein Maler war, sondern lediglich das Medium für Anas Sensibilität (132)<sup>28</sup>. Obgleich sie ihn in diesem Augenblick davon zu überzeugen versucht, daß er sich irrt, kann Nicolás sich nicht von diesem Gedanken befreien, weil er sich so gut in das Konzept seiner eigenen Logik einpaßt, die Logik einer labilen, ängstlichen und skeptischen Persönlichkeit, die Schutz und Sicherheit sucht. Ebenso wenig wie seine Geschenke fanden viele seiner Ansichten und Vorschläge Gnade vor ihren Augen. Sie beachtete sie nicht oder wies sie entschieden zurück (32, 59, 78).

Ana zollte anderen Künstlern, Malern und Schriftstellern Bewunderung, und sie registrierte dabei nicht, daß ihr Enthusiasmus für die anderen den Maler und den Ehemann tief verletzen. Durch ihren extrovertierten Charakter gewann sie leicht die Sympathie ihrer Umgebung und baute – vielleicht ohne es zu bemerken – eine eigene Welt von Beziehungen auf, die ihm hermetisch verschlossen blieb. Das innige, intellektuelle Verhältnis zum Schriftsteller Primo Lasquetti (24 ss.), die Verbindung zwischen ihr, dem Modell des Porträts *Señora de rojo sobre fondo gris*, und seinem Maler, García Elviro (62), provozierten seine Eifersucht, weil er sich ausgeschlossen fühlte und weil er glaubte, daß sie sich einer Sache, und zwar ihrer Aufmerksamkeit, bemächtigt hätten, die eigentlich ihm gehörte. Als man Nicolás antrug, für die Akademie zu kandidieren, freute sich Ana zwar sehr, aber sie kommentierte das Angebot folgendermaßen: “Debes hacerlo y luego meter a Primo y César Varelli allí. Hay que rejuvenecer esa casa” (27). Vom Verdienst ihres Mannes sprach sie nicht.

Ihre Verbindung zu den gemeinsamen Kindern war sehr viel inniger und effektiver als die seine, was sich in den zahlreichen Gefängnisbesuchen, in der Vorbereitung der Hochzeit der jüngeren Tochter und der Pflege des kranken Sohnes manifestiert. Im Gefängnis knüpften Mutter und Tochter den Gitterstäben zum Trotz familiäre Bande, während Nicolás vor Entsetzen und Angst “*quedaba inmóvil, encogido, mudo*” (33). Wie unzählige Male zuvor hatte er das Gefühl, überflüssig zu sein.

<sup>28</sup> Es ist bezeichnend, daß er die Manifestationen anderer im Hinblick auf Ana als wichtiger und würdiger empfindet als seine eigenen: Das schöne Porträt, welches dem Roman seinen Titel gibt (und das auch tatsächlich zu existieren scheint, vgl.: Alonso de los Ríos (1993): op. cit. p. 67 “El oficio de escribir”), ist von einem anderen Maler; die Sentenz, die er bewundert “*aligeraba la pesadumbre de vivir*” (13/42) ist von einem anderen Akademiemitglied; der tröstliche Vorschlag am Ende des Romans stammt von seiner Tochter (152).



Ana betrachtete sich als das Familienoberhaupt, welches die Familie zusammenhielt und organisierte. Als die ersten Beschwerden auftraten, galt ihre Sorge ausschließlich dem Schicksal ihrer Kinder. Sie fragte sich, was wohl aus ihnen werden würde, wenn sie eines Tages nicht mehr wäre und deutete damit den Qualitätsunterschied zwischen Vater- und Mutterrolle an. Später sorgte sie sich dann auch um ihn, weil sie davon überzeugt war, er sei unfähig, alleine zu leben. Für den Fall der Witwenschaft trifft sie ihre Vorkehrungen, indem sie ihm seine zukünftige Frau aussucht (57): Halb im Spaß, halb im Ernst läßt sie die möglichen Kandidatinnen für ihren Ehemann, den sie als "amador aceptable pero tampoco nada del otro jueves" (56) bewertet, Revue passieren und kommentiert deren Qualitäten und Schwächen.

Auf der einen Seite lobte Nicolás anerkennend Anas architektonisches und restauratorisches Geschick, von dem er profitieren konnte, doch andererseits spürte er mit Unbehagen, daß die perfekten Arbeitsbedingungen, die sie ihm schuf – absolute Ruhe und gleißendes Tageslicht – auf ihn einen ungeheuren Leistungsdruck ausübten, der ihn zwang, eine quantitativ wie qualitativ ebenso perfekte Produktion abzuliefern, was dazu führte, daß er sich außerstande sah, überhaupt noch kreativ zu arbeiten. Irgendwann ist er davon überzeugt, "si en adelante no pintaba *Las Meninas*, (su) capacidad creadora quedaría en entredicho" (52). Die weiße Leinwand erdrückt und verfolgt ihn, er entwickelt einen *painter's block*<sup>29</sup>, was ihm nicht zum ersten Mal widerfährt. Schon zuvor erlebte er aufgrund mangelnder Imagination Dürreperioden in seiner Laufbahn als Maler<sup>30</sup>, aber das Gefühl, ausgebrannt zu sein, ging immer wieder vorüber und wich einer neuen Ära der Kreativität. Nach dem Tod seiner Frau jedoch dauert der *painter's block* an, der u. U. durch die introjizierte Erwartungshaltung, durch die Inhaftierung der Kinder oder durch die Krankheit Anas ausgelöst wurde<sup>31</sup>. Das autorepressive Verhalten, welches weiter oben erwähnt wurde, ist der Grund dafür.

Die perfekte Ehefrau führt offenbar nicht immer zu einer idealen Ehe. Die gesamte Erzählung läßt erahnen, daß die beiden einander sehr aufmerksam beobachteten, der eine des anderen Gesten, Launen und Talente kannte. Dennoch läßt sich eine gravierende Störung im Kommunikationsverhalten der beiden aufzeigen, welche die Form und den Inhalt von Nicolas' Soliloquium be-

<sup>29</sup> Der Begriff *painter's block* ist eine Analogiebildung der Verf. zum *writer's block*, der sich auf Störungen im kreativen Schreibprozeß des Schriftstellers bezieht, vgl. E. Bergler: "Does (writer's block) exist?", in: *American Imago*, 7 (1950), pp. 43–54; M. Rose: *Writer's Block: The Cognitive Dimension*, Carbondale: 1984.

<sup>30</sup> Zu diesem von Juan Rulfo als "seca" apostrophierten Phänomen bei Delibes vgl.: Alonso de los Ríos (1993): op. cit., p. 176.

<sup>31</sup> Er erklärt Ana, daß er ihrer Krankheit wegen nicht mehr malen könne (131). In Wahrheit hatte er das Gefühl der Leere und Unfähigkeit schon zuvor verspürt (52).



greiflich machen. So viele ungesagte (Liebes?)Erklärungen brechen plötzlich aus ihm hervor. Oft wagte Nicolás nicht, ihr zu gestehen, was er empfand, weil er fürchtete, damit einen Fehler zu begehen "que tal vez nunca (le) hubiera perdonado" (25). Obgleich Ana ihm in vielen Fällen helfen wollte und konnte, schenkte sie seiner Hypersensibilität, seinem Minderwertigkeitskomplex und seinen schüchternen Versuchen, auch ihr einmal behilflich sein zu können, zu wenig Aufmerksamkeit. Es gelang ihr nicht, sein Selbstwertgefühl zu stärken.

Ana ihrerseits gab Nicolás nicht häufig die Möglichkeit, mit ihr ihre intimsten Wünsche zu teilen. Wenn er sie nicht erahnte, blieben ihm Gedanken und Gefühle verschlossen, weil sie sich weigerte, sie ihm anzuvertrauen<sup>32</sup>. Im Falle ihrer Krankheit erreichte dieses Verhalten tragische Dimensionen: Als Nicolás begann, Erklärungen für das anfängliche Unwohlsein seiner Frau zu suchen "era evidente que no (le) interesaban (sus) conjeturas; deseaba, simplemente, estar sola, deshacerse de (él)" (78). Im Verlauf ihrer Krankheit sprach sie nicht mit ihm, sondern nur mit den Ärzten über ihre Schmerzen (84). Sie machten sich gegenseitig etwas vor, indem sie einander versicherten, daß es ihnen gut ginge: Er gab vor, wieder Inspirationen für seine Malerei zu haben, um sie nicht zu enttäuschen, sie behauptete, sich wohler zu fühlen als am Tag zuvor: "Ninguno de los dos éramos sinceros pero lo fingíamos y ambos aceptábamos, de antemano, la simulación" (112). Wohl wissend, daß ihre Kommunikation die Aufrichtigkeit einer Theatervorstellung hatte, spielte jeder seine Rolle weiter. Nicolás verzweifelte fast an dieser Situation, aber sie "con su silencio, (le) negaba cualquier posibilidad de consuelo" (123). Als er ihr sagte, daß bei der Operation möglicherweise der Facialis geopfert werden müsse, nahm er sie in den Arm und bat sie, ihm nicht zu sagen, daß es ihr gleichgültig sei. Er bot ihr an, sich bei ihm auszuweinen und Tost zu suchen, aber "ella no se alteró" (123). Als sie gemeinsam zum Friseur gingen, um einige Tage vor der Operation das Haar abschneiden zu lassen, schickte sie ihn mit den Worten fort, er solle einen Spaziergang machen, um sich seiner zu entledigen (136). Sicherlich war es ihre Absicht, ihm schwierige Situationen zu ersparen, aber gleichzeitig versperrte sie ihm damit den Weg in ihr Inneres und die Möglichkeit, sich als ein starker und unverzichtbarer Freund zu beweisen.

Unzählige Male versagte zwischen ihnen sowohl die verbale als auch die nonverbale Kommunikation. Am Schluß sei jedoch noch ein schönes Beispiel für eine gelungene Kommunikation angeführt, die sich der Literatur und der Körpersprache bedient. Als Nicolás ein aufgeschlagenes Buch mit Gedichten von Ungaretti findet, dem "biographischen" Dichter par excellence, erschrickt er bei der Lektüre des Gedichtes "Agonie": "Morir como las alondras sedientas/

<sup>32</sup> Ihre Liebe manifestierte sich nicht in ihrer Kommunikation, sie wurde nie artikuliert.



en el espejismo./O, como la codorniz/una vez atravesado el mar/en los primeros arbustos .../Pero no vivir del lamento, como un jilguero cegado" (127). Wie immer kommentieren sie den tiefen Eindruck nicht, den diese Zeilen hinterlassen. Aber nach dem letzten Liebesakt begreift Nicolás plötzlich, daß sie "no necesitaba un escondrijo para morir sino arrojado para no vivir del lamento como un jilguero cegado" (133).

*Señora de rojo sobre fondo gris* ist ein weiteres Beispiel für die Rückkehr der spanischen Literatur zur internationalen Erzählliteratur, und zwar sowohl im Hinblick auf die Laufbahn des Schriftstellers Miguel Delibes als auch innerhalb des Panoramas der zeitgenössischen spanischen Narrative. Mit diesem Roman hat Delibes einen Schritt in den internationalen Diskurs getan, indem er sich von seinem engen kastilischen Kontext löst, der sein Werk beherrscht und der bisweilen den Zugang eines internationalen Publikums zu seinen Romanen erschwert hat<sup>33</sup>. Obgleich Delibes von den neuen formalen Spielarten der Literatur, die zur Zeit en vogue sind, wenig Gebrauch macht, das Spiel (*ludismo*), die Intermedialität oder die Intertextualität eine vergleichsweise unbedeutende Rolle spielen, sind seine Romane ein wichtiger Bestandteil der aktuellen Erzählliteratur. Sein ethisches Engagement, welches in der subtilen Denunziation der Kommunikationslosigkeit und der radikalen Einsamkeit des Individuums der Moderne und in seinen Versuchen, beides zu überwinden, sichtbar wird, sowie seine ästhetische Vorgehensweise, die er stets mit dem Inhalt in Einklang zu bringen sucht, indem er "la técnica y la fórmula que me parecían adecuadas para desarrollar el tema"<sup>34</sup> sorgsam auswählt, charakterisieren ihn als einen Autor, welcher der *literatura light* zum Trotz Romane schreibt, die nicht unverbindliches Spiel sind. *Señora de rojo sobre fondo gris* ist ein ernster, engagierter Roman. Seine Interdiskursivität, die tiefe Verwurzelung im internationalen Kontext basiert auf seinem ethisch-ästhetischen Diskurs.

<sup>33</sup> Zur Delibes-Rezeption in Deutschland vgl. Hans-Jörg Neuschäfer: "Delibes en Alemania", in: Jiménez Lozano, op. cit., pp. 119–121.

<sup>34</sup> Alonso de los Ríos, op. cit., p. 131; dieses Zitat bezieht sich nicht auf *Señora de rojo sobre fondo gris*, sondern stellt ganz allgemein Delibes' Haltung zu Form- bzw. Inhaltsgesprächen dar. Er selbst hat sich ganz unterschiedlicher formaler Verfahrensweisen bedient. Es scheint ihm allerdings ein Irrtum zu sein, neue Erzähltechniken nur um der Techniken oder der Neuheit willen zu kreieren. An anderer Stelle sagt er: "... yo he lastrado mi obra con una preocupación moral, esto es que, a mi inquietud estética, he unido una inquietud ética, que si literalmente es irrelevante, busca de alguna manera un perfeccionamiento social." Miguel Delibes: "Palabras inaugurales", in: Jiménez Lozano, op. cit., p. 17. In diesen einführenden Worten, die als Prolog zu den *Actas del Escorial* erschienen sind (pp. 17–19), nimmt Delibes eine zutreffende Bewertung seiner Position innerhalb der aktuellen Erzählliteratur vor.



## Resumen

En *Señora de rojo sobre fondo gris* Miguel Delibes se dedica a la exploración de la disposición psíquica del hombre, que da una transcendencia al texto que nos parece ser una característica marcada de la novela española contemporánea. El prestigioso pintor Nicolás, protagonista de la novela, que en un soliloquio asociativo intenta superar dos acontecimientos entrelazados íntimamente, y que perturban su vida hasta los cimientos más profundos de su existencia, es el yo-narrador de esa novela corta y densa. Se desahoga con su hija que sirve de pretexto exterior para su soliloquio y que, en ningún momento, entra en diálogo con su padre. Con la pérdida de la amada esposa Ana, brazo derecho en la vida práctica y musa al mismo tiempo, la creatividad del artista sufre un descenso del que cree no poder restablecerse nunca más. El soliloquio, que es el intento doloroso y autodestructivo por parte de Nicolás de culpabilizarse y disculparse al mismo tiempo, ofrece tres niveles tanto en la disposición temporal como en las estructuras de acción: el soliloquio (o monodiálogo) en un primer plano; la muerte de Ana y la detención de los hijos en un pasado próximo; y los restantes episodios que abarcan los últimos cuarenta años y que sólo sirven, como todos los demás, para contrastar con la propia incapacidad y torpeza la infalibilidad de su esposa, su capacidad singular de ser siempre buena y justa. Para el artista ensimismado y sufriendo de una depresión profunda, el soliloquio equivale a una especie de terapia que produce un efecto catártico. Es su trabajo de duelo el que hasta ahora no había producido efecto. Una segunda lectura, que obviamente no se hizo por el respeto al autor y a su matrimonio, ya que se pueden reconocer fuertes rasgos autobiográficos en la novela, podría ampliar el significado potencial de la misma. Nicolás tiene complejo de culpabilidad por haber fracasado para con Ana durante toda su vida y en el momento de su muerte. Cree haberla causado indirectamente temiéndola más por motivos egoístas que por ella. Para compensar su complejo estiliza a Ana como encarnación de lo bueno y bello eternos, de la *perfecta casada*; y en un acto de autocastigo se condena al suicidio artístico que se hace patente en el hecho de que ya no puede pintar. La razón por la que Nicolás no se suicida en un sentido literal queda ambigua, pero unos puntos de fractura en el retrato favorable de Ana podrían indicar una justificación que le ayuda sobrevivir. Nos parece perfectamente posible leer la novela como una historia romántica, pero gana en densidad y en tensión dramática leyéndola bajo aspectos de una crítica literaria psicoanalítica.



JACQUES DE BRUYNE: Spanische Grammatik, Tübingen: Niemeyer, 1993. (Agustín Seguí) . . . . . 148

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO (ed.): Cuatro comedias celestinescas, Sevilla, Valencia: UNED, 1993. (Heinrich Merkl) . . . . . 149

TERESA FERRER VALS: Nobleza y espectáculo teatral (1535–1622). Estudio y documentos, Sevilla, Valencia: UNED, 1993. (Alan Soons) . . . . . 150

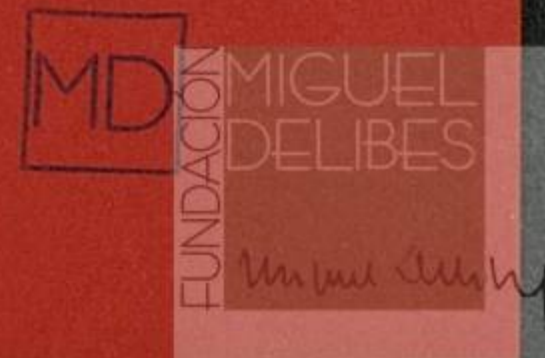
Word from New Spain. The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656–1719). Critical Edition and Introduction by Kathleen Myers, Liverpool: Liverpool University Press, 1993. (Heinrich Merkl) . . . 153

HÉCTOR AREYUNA V.: Encierro y sustitución en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, Estocolmo: Departamento de español y portugués de la Universidad, 1993. (Mariela de la Torre) . . . . . 154

Libros recibidos . . . . . 156

Informaciones . . . . . 158

Autores que colaboran . . . . . 163





**Bettina Rommel**  
**Literatur als Lebensführung**

Rabelais zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: »Gargantua«

Ca. 220 Seiten. Kart. ca. DM 76.–/ÖS 562.–/SFr 69.–. ISBN 3-484-55024-4 (Band 24)

Unter dem Eindruck der Entwicklung neuer Kommunikationstechnologien schärft sich der Blick für das komplexe Verhältnis von Medientechnik und kultureller Innovation: Im Kontext seiner medialen und pragmatischen Entstehungssituation betrachtet, gewinnt François Rabelais' (1494–1553) ab 1532 publiziertes Romanwerk zugleich die historische Differenzqualität zurück, die es als Referenz moderner Literaturtheorien mehr und mehr verloren hat. Auch methodisch erschließt die Studie ein neues Gebiet. Sie gewinnt, indem sie die Kategorien der kulturwissenschaftlichen Mündlichkeits- und Schriftlichkeitsforschung einsetzt, ein dynamisches Modell, das paradigmatisch am »Gargantua« eine differenzierte Beschreibung von Rabelais' Stellung im zeitgenössischen Buchmarkt, seiner literarischen Strategie im Hinblick auf die Laienschriftkultur und deren Praktiken des Lesens und Schreibens ermöglicht. Nicht zuletzt wird mit dieser Studie ein zentrales Problem der Rabelais-Forschung gelöst: Sie weist erstmals den hohen Stellenwert der *ars memorativa* in der literarischen Konzeption dieses Autors nach und liefert damit einen Schlüssel für den scheinbar unerklärlichen Bau der Abtei von Theleme.

**Caroline Schmauser**  
**Die »Novelas ejemplares«  
von Cervantes**

Wahrnehmung und Perspektive in der spanischen Novellistik der Frühen Neuzeit

Ca. 240 Seiten. Kart. ca. DM 88.–/ÖS 651.–/SFr 80.–. ISBN 3-484-55025-2 (Band 25)

Vor dem Hintergrund der Diskussion über die Raumerfahrung der Frühen Neuzeit vergleicht die Autorin die Darstellung von Wahrnehmung und Perspektive in Cervantes' (1547–1616) Novellen mit derjenigen in anderen spanischen Novellen des 16. und 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt stehen erstmals die räumliche Perspektivierung der Wahrnehmung und der Wahrnehmungsakt selbst.

Es gelingt der Autorin, die bis heute »geheimnisvolle Perspektivenwirkung« (Hatzfeld) der cervantischen Texte durchschaubar zu machen. Statt einer Opposition von *engaño* und *desengaño*, von Illusion und Desillusionierung, enthüllen die Novellen ein kontextualisiertes, subjektbezogenes und dynamisch entfaltetes Wahrheits- und Erkenntnis-konzept. Sie befinden sich damit im Spannungsverhältnis zur »guided culture« (Maravall) der spanischen Barockgesellschaft. Die Untersuchung gibt vielseitige Impulse für eine neue Auseinandersetzung mit Cervantes, dem *Siglo de Oro* sowie der Novellistik und Erzähltheorie der Frühen Neuzeit und Moderne.

**Astrid Poier-Bernhard**  
**Romain Gary –  
Das brennende Ich**

Literaturtheoretische Implikationen eines Pseudonymenspiels

1996. VIII, 216 Seiten. Kart. DM 84.–/ÖS 622.–/SFr 76.–. ISBN 3-484-55026-0 (Band 26)

Das Interesse der Studie gilt dem von Romain Gary (1914–1980) in den Jahren 1974–1980 inszenierten Pseudonymenspiel, das auf Grund der disparaten Rezeption der unter den Automamen Romain Gary und Emile Ajar veröffentlichten Romane zu einer spezifisch literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung herausfordert. Neben dem poetologischen Verhältnis der beiden Textserien behandelt Poier-Bernhard auch allgemeine theoretische Fragen wie die Konstitution literarischer Ironie, die Bedeutung des Automamens, Pseudonymität und Heteronymität, wobei zahlreiche Texte aus anderen Literaturen zum Vergleich herangezogen werden und der Studie eine komparatistische Note verleihen. Auf dem Gebiet der Autobiographie-Diskussion wird der Versuch einer grundlegenden Begriffsklärung zum Zwecke einer präzisen Textsortenbestimmung unternommen.

Unser aktuelles Verlagsprogramm im Internet:  
<http://www.niemeyer.de>

Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG  
Postfach 21 40 · D-72011 Tübingen

**Niemeyer**