

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 51 (1971-1972)  
**Heft:** 5

**Artikel:** Panorama des spanischen Gegenwartsromans  
**Autor:** Hina, Horst  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162641>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

veränität — internationale Währungs Kooperation schliesslich in einer Synthese aufgelöst hat. Die immer wieder zu beobachtenden Tendenzen zur Bewahrung einzelner hoheitlicher Rechte lassen anscheinend alle Pläne einer Währungsunion — vorläufig wenigstens — erst im Reich der Utopie realisieren. Wenn es darum geht, Souveränitätsrechte aufzugeben, dann machen die meisten Regierungen nicht mehr mit.

<sup>1</sup>F. A. von der Heydte, «Der Wandel des Souveränitätsbegriffes», in: *Studium generale* 1957, S. 166ff. — <sup>2</sup>Dietrich W. Gunst, *Der Begriff der Souveränität im modernen Völkerrecht*, Berlin 1953, S. 20. — <sup>3</sup>Heinrich B. Oppenheim, *System des Völkerrechts*, Stuttgart-Leipzig 1866, S. 86f. — <sup>4</sup>Hans Kelsen, *Das Problem der Souveränität und die Theorie des Völkerrechts*, Tübingen 1921, S. 72. — <sup>5</sup>Alfred Verdross, *Die Verfassung der Völkerrechtsgemeinschaft*, Berlin-Wien 1926, S. 40. — <sup>6</sup>Alfred Verdross, *Die Einheit des rechtlichen Weltbildes auf Grundlage der Völkerrechtsver-*

*fassung*, Tübingen 1923, S. 35. — <sup>7</sup>Karl Loewenstein, «Souveränität und zwischenstaatliche Zusammenarbeit», in *Archiv des öffentlichen Rechts*, Bd. 80, 1955, S. 6. — <sup>8</sup>John Clapham, *The Bank of England*, Bd. 2, Cambridge 1958, S. 168f. — <sup>9</sup>Raymond F. Mikesell, «The International Monetary Fund», in: *Journal of Political Economy*, 1949, S. 395. — <sup>10</sup>Ervin P. Hexner, «Teleological Interpretation of Basic Instruments of Public International Organizations», in: *Law, State and International Legal Order, Essays in Honor of Hans Kelsen*, Knoxville (Tenn.) 1964, S. 126.

HORST HINA

## Panorama des spanischen Gegenwartsromans

### *Spaniens Roman zwischen Tradition und Moderne*

Als Ortega y Gasset seinen epochemachenden Essay *La deshumanización del arte* veröffentlichte und seine berühmte Polemik gegen Pío Baroja begann, wusste er genau, was er tat: er wollte den spanischen Roman von seinem leicht anachronistisch gewordenen Realismus, seiner pikaresken Romantik befreien und ihn in die erste Linie der europäischen Avantgarde hineinkatapultieren. Das von den Romanciers der dreissiger Jahre bis zum Überdruß praktizierte Allheilmittel dieses «Deshumanisierens» sollte sich indes als Fehlschlag erweisen. Der Kult einer artistisch brillierenden, wirklichkeits-

feindlichen Erzählform verführte die Schriftsteller nämlich zu einer hochmütigen Verachtung des Politischen und Gesellschaftlichen, und das gerade zu einer Zeit, da die Republik in der Auseinandersetzung mit den konservativen Mächten von Armee und Kirche ihren Totenkampf kämpfte. Mit dem Untergang der Republik war daher auch das Ende dieser ersten Phase der Modernisierung des spanischen Romans gekommen. Die *desorientación* in der Romanliteratur war bei Ausgang des Bürgerkriegs komplett; eine allgemeine Verwirrung und Lähmung hatte sich der Autoren bemächtigt. Der grosse Exodus all jener Schriftsteller, die der frankistischen Herrschaft das Exil vorzogen (der Kritiker Rafael Conte hat insgesamt 76 Namen gezählt), bedeutete eine weitere Schwächung der damaligen spanischen Literatur.

In dieser kritischen Situation wurde im Roman, genau wie in den übrigen Lebensbereichen, eine Restauration der traditionellen Werte versucht. Nicht mehr das «Deshumanisieren», sondern das «Rehumanisieren» ist die Tendenz des Romans der vierziger Jahre, der zu einem allerdings weitherziger aufgefassten Realismus zurückkehrt. Vor allem die existentielle Vertiefung und die soziale Aussage kennzeichnen jene drei Romane, welche den Ausgangspunkt des spanischen Gegenwartsromans bilden: wir meinen *La familia de Pascual Duarte*, das Werk des damals sechszwanzigjährigen Galiziers Camilo José Cela, dessen Erscheinen in der geistigen Leere des Madrid von 1942 einer Sensation gleichkam, den Roman *La Nada* der Barceloneser Studentin Carmen Laforet (1944) und *La sombra del ciprés es alargada* (1947) des Handelsschullehrers Miguel Delibes aus Valladolid. Es sind alles Erstlingswerke von bis dahin unbekanntem Autoren, mit denen sich eine neue literarische Generation zu Wort meldete. Die in Ichform abgefasste Lebensbeichte des mehrfachen Mörders Pascual Duarte ist eine streng lineare Handlungsfolge, mit der die Kontinuität des Aktionsromans für Jahre hinaus in Spanien befestigt wurde. Das oft mit Camus' Erzählung *L'Étranger* verglichene Werk lässt sich als Anklage gegen die Intoleranz einer Gesellschaft verstehen, die mit ihren Vorurteilen und Verboten den Menschen an der Selbstverwirklichung hindert. Der Egoismus der durch den Bürgerkrieg reichgewordenen industriellen Bourgeoisie ist das Ziel der Kritik von Carmen Laforet in ihrem stark autobiographischen Roman *La Nada*, einem typischen Desillusionsroman, dessen Spannung auf dem Gegensatz zwischen dem sensiblen Innern der Heldin und der prosaischen Aussenwelt gründet. Der psychologische Scharfsinn und die *délicatesse* bei der Schilderung der Seelenverfassungen lassen zuweilen an Françoise Sagan denken.

Das Spottwort, dass nach *La Nada* (das Nichts) im spanischen Roman «nichts» mehr komme, hat natürlich selbst für die erste Phase des spanischen Nachkriegsromans keine Berechtigung. Camilo José Cela und Miguel Delibes haben jedenfalls ein Œuvre geschaffen, das hinter dem anderer euro-

päischer Romanciers nicht zurückzustehen braucht. Der sprachgewaltigere und glänzendere der beiden Schriftsteller ist unbezweifelt Cela, ein Autor von proteushafter Verwandlungsfähigkeit, dessen Schaffen ein unruhiges Hin- und Herpendeln zwischen den literarischen Formen von Tradition und Moderne ist. Einen Schritt zur Moderne hin bedeutet etwa Celas zweiter Roman, der das Prinzip der linearen Episodenreihung zugunsten der Vielsdimensionalität aufgibt. Der Thematik nach ist *Pabellón de reposo* (1944) in die Nähe von Thomas Manns *Zauberberg* zu rücken, doch fehlt dem spanischen Werk die philosophische Breite, mit welcher der deutsche Autor die Welt von Krankheit und Tod gedeutet hat; dafür ist der Realismus härter und grausamer, die Stimmung im Sanatorium erdrückender und todesnäher. Gegenüber *Pabellón de reposo* bedeutet der noch im gleichen Jahr veröffentlichte Roman *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* einen Dialog mit der Pikareske und damit eine Rückwendung zur klassischsten spanischen Romanüberlieferung. Mit diesem Buch hat Cela seine Liebe zum Schelmenroman entdeckt, zum mit allen Wassern gewaschenen Pícaro, der auf seinen Wanderungen durch die spanischen Lande mit den verschiedensten Klassen und Ständen zusammenkommt und die kuriosesten Begegnungen, Abenteuer und Erlebnisse erfährt. Das Medium, in dem sich für Cela die Beziehung des pikaresken Helden mit der sehr komplexen spanischen Wirklichkeit herstellt, ist recht eigentlich die Sprache, deren unübertroffener Meister er ist. Wie kaum ein anderer vermag dieser Schriftsteller die spezifischen Ausdrucksmittel einer jeden Gesellschaftsklasse und einer jeden Provinz, die mannigfaltigen Fach- und Sondersprachen zu einem polyphonen Kunstwerk zu vereinen, in dem die iberische Welt Gestalt gewinnt. In gewisser Weise tritt mit dieser Neuauflage des *Lazarillo* das sozialkritische Element gegenüber dem bloss Pittoresken zurück. Die Gesellschaft erscheint hier nicht so sehr als ein Gefüge sozialer Spannungen, sondern vielmehr als eine Menagerie bizarrer Käuze und Sonderlinge, und Dialekt und Argot geben dem Roman sein unverwechselbares Kolorit. Die Tendenz zum Pittoresken verstärkt sich noch in Celas Südamerikaroman *La Catira* (1955), der Darstellung einer Volkstragödie in Venezuela, in der alle Schichten der Bevölkerung mit dem für sie typischen Sprechen abgebildet sind. Der Roman ist eine philologische und nicht nur eine dichterische Leistung, enthält er doch im Anhang ein Wörterbuch von 896 Venezolanismen, die dem spanischen Leser die Lektüre erleichtern sollen. Celas Experimente erstrecken sich jedoch nicht nur auf den semantischen Bereich, sondern betreffen auch die Romanform selbst. Ein absonderliches Beispiel dafür ist *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), wo Cela den vom *nouveau roman* praktizierten Übergang von der ersten oder dritten auf die zweite Erzählfigur nachvollzieht. Das Werk besteht aus einer Sammlung von Briefen, die eine allmählich dem Irr-

sinn verfallene Frau an ihren verstorbenen Sohn richtet; vom formalen Interesse abgesehen lässt sich dem Buch nur schwer ein Sinn abgewinnen. Als Experiment im Bereich des sozialen Romans kann man *La Colmena* ansehen (der Roman musste auf Grund einiger erotischer Passagen 1951 in Buenos Aires erscheinen), sicher Celas einflussreichstes Werk, gab es doch das erzählerische Vorbild für die ganze folgende Generation von Romanciers ab. Es ist ein Städteroman in entfernter Ähnlichkeit zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Dos Passos' *Manhattan Transfer*, in dem anstatt eines einzelnen Protagonisten über zweihundert Figuren auftreten, eine anonyme Masse, die kommunikationslos und isoliert, in der Bitterkeit der materiellen Entbehrungen und ohne Hoffnung auf ein besseres Morgen im trüben Alltag von Madrid dahinvegetiert. Es wurde vielfach bedauert, dass Cela die soziale Problematik, die in *La Colmena* wie schon im *Pascual Duarte* enthalten ist, immer mehr zugunsten der Schilderung des Pittoresken und Makabren aufgegeben und damit auf eine wesentliche humane Dimension verzichtet hat. Andererseits lässt sich nicht leugnen, dass Don Camilo José mit seiner Vorliebe für das Paradoxe und Groteske, für die Gestalt des Pícaro, mit seiner Erschaffung einer widersinnig-barocken Romanwelt und seiner funkelnden, farbgesättigten Sprache ein echt hispanisches Genie ist, und dass ihm als erstem der Anschluss an die europäische Gegenwartsliteratur gelungen ist.

Weniger spektakulär, aber kontinuierlicher und beständiger ist die Entwicklung von Miguel Delibes, bei dem sich von Werk zu Werk eine künstlerische Reifung und eine menschliche Vertiefung feststellen lässt. Die spanische Kritik hat seine Romantechnik mit dem Etikett eines «selektiven Realismus» versehen, das natürlich wie alle Etiketts vieldeutig ist. Gemeint ist bei Delibes eine suggestive Evozierung des Wirklichen durch sparsame, aber treffende Beschreibungen und vor allem durch Dialoge, die miniaturartig den Charakter der dargestellten Personen umreißen. Die Romane sind zumeist im ländlichen Ambiente von Altkastilien angesiedelt, wobei der Autor versucht, das Kastilisch-Ursprüngliche – das *castizo*, dem bereits Unamuno einen rühmenden Essay gewidmet hat – als Ausdruck einer noch nicht durch die moderne Wohlstandsgesellschaft verdorbenen Menschlichkeit herauszuarbeiten. Diese Bemühung um das Humane und Allgemeingültige trennt Delibes vom *Kostumbrismus* des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Interesse für das typisch Kastilische folkloristisch bedingt war, aber auch von Cela, der dieses als pittoreskes Element in sein iberisches Szenarium hereinnimmt. Delibes ist keineswegs, wie Clarín im vorigen Jahrhundert, der Provinzler aus Überzeugung, aber trotzdem ist bei ihm nicht ganz die Gefahr von der Hand zu weisen, dass die Probleme der heutigen Industriegesellschaft durch die Identifizierung des ursprünglichen Lebens mit der dörflichen Lebensform etwas an den Rand geraten. Wie dem auch sei, niemand wird sich dem Reiz

einer Erzählung wie *El Camino* (1950) entziehen können, jener köstlichen Geschichte eines Jungen, dem es widerstrebt, das heimatliche Dorf zu verlassen und in der anonymen Stadt das Gymnasium zu besuchen. Zu Delibes' gelungensten Werken zählt auch das *Diario de un cazador* (1955), in dem der Autor, selbst passionierter Jäger, den Pedell einer Oberschule in Tagebuchform von seinen Jagderlebnissen erzählen lässt. Obwohl Delibes schon immer moderne Verfahren wie innere Monologe und Leitmotive in seinen Romanen verwendet hat, empfand er doch zusehends das Bedürfnis, sich zu einer wirklich zeitgemässen Romanform hinzuentwickeln. Zeugnis davon legen seine beiden letzten Romane ab. *Cinco horas con Mario* (1966) ist durchweg in der zweiten Person geschrieben und umfasst den fünfstündigen Monolog einer konventionell denkenden Bürgersfrau vor der Leiche ihres Mannes; die endlosen Wiederholungen der sprachlichen Leerformeln sollen die seelische Öde der Provinzbourgeoisie sichtbar machen. In *Parábola del naufrago* (1969) unternimmt Delibes den Versuch, in den traditionellen spanischen Realismus die nur selten gebrauchte Parabelform einzuführen. Sollte Delibes mit der Erneuerung seines Romanstils Glück haben, so hätte der spanische Roman noch einige Meisterwerke von ihm zu erwarten.

#### *Die «Bewältigung» des spanischen Bürgerkriegs im Roman*

Der erste spanische Bestseller der Nachkriegszeit stammt indes weder von Cela noch von Delibes, sondern aus der Feder des Katalanen José Maria Gironella. Nichts hatte diesen zu einem solchen Publikumserfolg prädestiniert; selbst sein mit dem begehrten *Premio Nadal* ausgezeichnete Roman *Un hombre* (1947) hatte ein enttäuschend geringes Echo gefunden. Das änderte sich jedoch schlagartig, als Gironella 1953 mit dem ersten Band eines *roman fleuve* zum brennenden Thema des Bürgerkriegs hervortrat. Der Autor, der auf frankistischer Seite im Krieg mitgekämpft hatte, unternahm zu diesem Werk jahrelange aufreibende Materialstudien in allen am Krieg beteiligten Ländern mit Ausnahme der Sowjetunion; sein Ziel war, die nationale Tragödie mit der Akribie eines Historikers in all ihren Voraussetzungen, Ursachen, Auswirkungen und Folgen nachzuzeichnen. Seine Weigerung, sich für eine der am Kampf beteiligten Parteien zu engagieren, hat entscheidend zum Erfolg des Werks beigetragen, hat dem Autor aber auch den Vorwurf der Charakterlosigkeit eingebracht. Bisher hat Gironella drei dickleibige Bände seines Riesenprojekts publiziert: der erste mit dem etwas kitschigen Titel *Los cipreses creen en Dios* behandelt die Vorgeschichte des Krieges, der Hauptband *Un millón de muertos* (1961) den grossen Krieg selbst, während der dritte, *Ha estallado la paz* (1966), die stickige Atmosphäre der ersten Nachkriegszeit beschreibt, in der das Zusammenleben von Siegern und Be-

siegten fast unmöglich schien. Gironella versucht, streng chronologisch vorgehend die geschichtlichen Ereignisse aus der Perspektive einer einzelnen Geronenser Familie aufzurollen. Aber der Roman artet bald zur blossen Chronik aus, aus Dichtung wird Historienmalerei, und der Hauptmangel ist wohl, dass der Autor in technischer Hinsicht kaum über den Naturalismus der *Rougon-Macquart* hinauskommt, also einfach nicht über die Mittel verfügt, ein so komplexes Geschehen künstlerisch zu meistern. Dennoch ist die Lektüre dieses Werkes jedermann zu empfehlen, der einen Einblick in die menschliche und politische Problematik der jüngsten spanischen Geschichte zu gewinnen sucht.

In der Gestaltung befriedigender ist ohne Zweifel der fünfbandige Romanzyklus *El laberinto mágico* (1943–1968) des in Mexiko ansässigen Exilspaniers Max Aub, der aus Rückblenden und Vorwegnahmen, abgerissenen Gesprächsfetzen und nervös-impressionistischen Beschreibungen, Kurzcharakteristiken der politischen Akteure und eingerückten Zeitungsnotizen ein gewaltiges historisches Fresko entwirft. Der eindrucksvolle Schlussband spielt auf den Mandelfeldern um Alicante, wo die letzten Republikaner auf der Flucht eingeholt werden und den Weg in die Gefängnisse und Gefangenenlager Nationalspaniens antreten müssen. Auch der zweite grosse Schriftsteller des Exils, der in den Vereinigten Staaten lebende Universitätsdozent Ramón J. Sender, hat dem Bürgerkrieg eine imposante, wenn auch innerlich wenig homogene Romanfolge gewidmet, die *Crónica del alba* (1942), in der wie immer bei Sender nüchterner Realismus und willkürlich phantastische Divagationen sich die Waage halten. Als wirklich gelungene dichterische Leistung wird man insgesamt wohl keines der genannten drei Mammutwerke bezeichnen können, aus denen zu unmittelbar und unvermittelt die gelebte Wirklichkeit spricht, sondern sehr viel eher einige der schmalen Erzählungen, in denen die realistische Darstellung sinnbildhaft überhöht wird. Hervorzuheben wäre hier etwa der Roman des Exilspaniers Paulino Masip *El diario de Hamlet García*, der das Kriegsgeschehen aus der begrenzten Sicht von Tagebuchnotizen schildert; die Verbindung Hamlets mit dem banalen Familiennamen García lässt bereits die parabolische Deutung der geschichtlichen Wirklichkeit erkennen. Kleine Meisterwerke sind auch Senders Romane *El rey y la reina* (1947) und *Réquiem por un campesino español* (1960); vor allem der letztere ist etwas vom Ergreifendsten, was je zum Thema des Bürgerkriegs geschrieben wurde. Das «Requiem» gilt einem einfachen aragonesischen Bauern, der an die Menschheitsideale der Republik geglaubt hatte und dann ein Opfer der Repression wurde. Solche Werke erreichen noch am ehesten die Intensität der bedeutenden ausländischen Bürgerkriegsromane, etwa von Malraux' Spanienroman *L'Espoir*, und zwar aus dem einleuchtenden Grund, weil sie nicht eine letztlich unmögliche historische Totaldarstel-

lung versuchen, sondern auf der Suche nach einer die Geschichte transzendierenden existentiellen Wahrheit sind.

### *Die Welle des Sozialrealismus*

Die Situation des spanischen Romans ändert sich grundlegend gegen Mitte der fünfziger Jahre, als die zweite literarische Nachkriegsgeneration auf den Plan tritt. Zum Verständnis der politischen wie der künstlerischen Ziele der jungen Generation ist weniger ihr Verhältnis zur nationalen Geschichte – die meisten haben den Bürgerkrieg nur noch als Kinder erlebt – als vielmehr zur nationalen Gegenwart wichtig, von der sie entscheidend geprägt sind. Um 1955 vollzieht sich nämlich in Spanien ein einschneidender politischer Wandel: nach über einem Jahrzehnt der Immobilität und des Isolationismus hat die Regierung die Notwendigkeit einer Öffnung nach Europa und einer innenpolitischen Liberalisierung erkannt. Die Invasion der Touristen und der Auszug der Gastarbeiter, die gewaltsame Industrialisierung des Landes und die Rationalisierung der Landwirtschaft, die Abwanderung des ländlichen Proletariats – etwa eines Drittels der Gesamtbevölkerung – in die städtischen Industriezentren und die damit verbundenen Siedlungsprobleme bewirken binnen kurzer Zeit die vielleicht tiefgreifendste Umwälzung in der neueren spanischen Geschichte. Im Bereich des Romans ist die Wendung zum Sozialrealismus der Reflex der wirtschaftlichen und sozialen Revolution. Die jungen Schriftsteller bekennen sich zu einer Position des verstärkten gesellschaftskritischen Engagements. Vom Erbe des Realismus wollen und können auch sie sich nicht lösen, doch versuchen sie, diesen Realismus den veränderten Bedingungen anzupassen: er soll zu einem Instrument geschärft werden, mit dem die soziale Wirklichkeit präziser als bisher analysiert und die Missstände schonungslos kritisch aufgedeckt werden können. Die neuen Zauberworte heißen *realismo social* und *realismo testimonial*, und zum Abgott der so verstandenen Romanästhetik wird kein anderer als Georg Lukács erkoren. Die Forderung, dass der Roman die tatsächlichen gesellschaftlichen Probleme darstellen und sich um die Herausarbeitung arttypischer Figuren und Verhaltensweisen bemühen solle, findet bei der neuen Generation, der ersten in Spanien, die einen Begriff vom Funktionieren der modernen Industriegesellschaft bekommen hat, ungeteilte Zustimmung. Nur so erklärt es sich, dass im frankistischen Spanien eine soziale Romankunst herangereift ist, der sicher nur wenige östliche Volksdemokratien etwas Gleichwertiges entgegensetzen könnten.

Das erste wegweisende Werk der neuen Richtung, der 1956 erschienene Roman *El Jarama* von Rafael Sánchez Ferlioso, ist der Form nach am wenigsten orthodox und gerade deshalb eine der bleibenden Leistungen der

modernen spanischen Literatur. Seinen Titel trägt der Roman nach einem Flüsschen in der Nähe von Madrid, dessen Ufer im Sommer ein beliebtes Ausflugsziel der naturhungrigen Grossstädter sind. Das vierhundert Seiten starke Werk beschränkt sich fast ausschliesslich auf die minutiöse Wiedergabe der nichtigen Unterhaltungen, die einige dieser Sommerfrischler, Angehörige der unteren und mittleren Gesellschaftsklassen, im Verlauf eines einzigen Tages führen. Die Technik des Romans ist recht eigentlich als *behavioristisch* zu charakterisieren: der auf jegliche Introspektion verzichtende Autor bemüht sich um eine möglichst objektive Abschilderung des Oberflächengeschehens. An Stelle des Stendhalschen Spiegels wird ein Tonbandgerät die Ufer des Jarama entlanggeführt. Der Wille zur Objektivität tut der poetischen Intensität des Werkes keineswegs Abbruch; das unvergleichliche Flair jenes Sommertages wird durch die selektive Konzentrierung der Vorgänge und Eindrücke recht gut eingefangen. Nachdem sich über drei Viertel des Romanes nichts Erwähnenswertes ereignet hat, löst sich die unerträglich gewordene Leere durch einen Unglücksfall, wie er jedes Jahr in dieser Gegend vorkommt: ein Mädchen ertrinkt beim Baden. Dieses *fait divers* als Romanhöhepunkt verstärkt noch die Stimmung, die den ganzen Roman durchwaltet und die wir bereits im Hinblick auf *La Colmena* als ein Grunderlebnis der Epoche bezeichnet haben: die Wirklichkeit erscheint als sinnlos und unverständlich, die menschliche Existenz entfremdet und ohne Hoffnung, da jede Möglichkeit, das Leben verantwortlich zu ändern, schon allein durch das politische System versagt ist.

Die überwiegende Mehrzahl der sozialrealistischen Romane befasst sich mit den neuralgischen Punkten der spanischen Gesellschaft, nämlich der Situation des landwirtschaftlichen und des industriellen Proletariats. Wir haben es hier mit grossangelegten soziologischen Querschnitten zu tun, mit Werken, in denen eine ganze Gesellschaftsklasse die Rolle des traditionellen Protagonisten innehat. Die Erzähltechnik ist *objektivistisch*; mit der Präzision einer Filmkamera werden die entscheidenden Momente im Alltag eines Berufsstandes festgehalten; der Erzähler begnügt sich mit dem Registrieren, Sichten und Raffén der Vorgänge, ohne selbst in das Geschehen einzugreifen. Diese Merkmale treffen etwa auf den Roman *Los Bravos* von Jesús Fernández Santos zu, einer der gelungensten Schilderungen des bäuerlichen Spanien mit seiner Kazikenwirtschaft und seiner Skepsis gegenüber dem Fortschritt. Die Verbindung des objektiven Beschreibens mit der sozialkritischen Tendenz gilt in noch stärkerem Masse für *Central Eléctrica* (1958) von Jesús López Pacheco, den klassischen Roman des spanischen Industrieproletariats. Das sehr ausführliche Werk – fast möchte man statt Roman das Wort Studie gebrauchen – hat den Bau eines Staudamms zur Elektrizitätsversorgung von Westspanien zum Thema und berichtet von der Ausbeutung der Dorfbe-

wohner, die als schlecht bezahlte Tagelöhner angeheuert werden, von der Arroganz der leitenden Ingenieure, die alle Arbeit auf ihre Untergebenen abwälzen, und von der grossen Zahl der Betriebsunfälle, deren Ursache die mangelnden Sicherheitsvorkehrungen sind und denen zumeist Hilfsarbeiter zum Opfer fallen. Als schliesslich die Lichter am Nachthimmel von Extremadura aufgehen, vermögen die Einheimischen darin nur Teufelsspuk zu erkennen; der neu in das Dorf einziehende Schulmeister wird erst noch die Lichter in den Köpfen der ländlichen Bevölkerung anstecken müssen, bevor die Technik ihren Siegeszug antreten kann. . . Im Stil wie im Thema mit *Central Eléctrica* verwandt ist ein anderer proletarischer Roman, *La Zanja* von Alfonso Grosso (1961), der die Situation der andalusischen Arbeiter behandelt, jener Parias einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft. Der Titel des Buches hat symbolische Bedeutung: «la zanja» ist der «Graben», der die Gesellschaftsklassen abgrundtief trennt.

Neben dem proletarischen Elend steht das «dolce vita» der spanischen *high society*, das mit Juan García Hortelano und Juan Marsé seine aufmerksamsten Chronisten gefunden hat. Diese Romane sind meist nach dem herkömmlichen Herstellungsschema konstruiert und haben verständlicherweise individuelle Helden. Ein Kriminalfall ist die Grundlage von *Tormenta de verano* (1962): wie in der italienischen Montesi-Affäre wird auch hier eines Morgens die nackte Leiche einer jungen Frau am Strande eines mondänen Badeorts aufgefunden, und der im Anschluss daran ausbrechende Skandal erlaubt es dem Autor García Hortelano, die «bessere» Gesellschaft in ihrer Korruptheit zu demaskieren. Das Thema von *Nuevas amistades* (1959), Hortelanos erstem Roman, ist eine verunglückte Abtreibung, die zur Vermeidung öffentlichen Aufsehens an einer Tochter aus gutem Hause vorgenommen wird und bei der sich die Scheinmoral gewisser Madrider Kreise zeigt. Was Hortelano über den Durchschnitt der sozialrealistischen Romanproduktion hebt, ist der raffinierte Dialog, der mit seinen versnobten Redeformen und seinem blasierten Ton den Geist der dargestellten Gesellschaft genau trifft. Die besondere Note im Werk des Katalanen Marsé, einem der fruchtbarsten der jüngeren spanischen Romanciers, ist hingegen die Ironie, wohl ein Erbgut seiner mittelmeerischen Heimat, das der Leser nach dem humorlosen Ernst vieler kastilischer Autoren besonders zu schätzen weiss. Marsés bisher bestes Werk ist *Ultimas tardes con Teresa* (1966), eine Sozialkritik der studentischen Rebellion. Ein von modischen Revolutionsgedanken erfülltes Mädchen aus dem Barceloneser Grossbürgertum verliebt sich in einen bedürftigen Studenten, der aber, ein zweiter Julien Sorel, die Rolle des Revolutionärs nur deshalb spielt, um über Teresa Eingang in die höhere Gesellschaft zu finden. Aus dem Roman darf man wohl nicht eine Verurteilung der studentischen Bewegung herauslesen; die Absicht des Autors geht viel-

mehr dahin, in dieser Bewegung die Elemente der Entfremdung aufzuweisen, die in einer Klassengesellschaft notwendigerweise auch bei fortschrittlich denkenden Gruppen anzutreffen sind.

*Die Realismuskrise und die Suche nach neuen Formen*

Zu Beginn der sechziger Jahre befand sich der sozialrealistische Roman in einer Sackgasse. Immer deutlicher waren die Schwächen gerade dieses Genres hervorgetreten. Zunächst einmal stellten die Autoren fest, wie mühsam diese Romanform war: jedesmal mussten umfangreiche und unbequeme Detailstudien vorgenommen werden, die nur bedingt mit Literatur zu tun hatten – denken wir nur an den Bau des Staudammes in *Central Eléctrica!* Das ist sicher einer der Gründe, weshalb die meisten Sozialrealisten nur mit ein oder zwei Romanen hervorgetreten sind. Ausserdem war es angesichts des strengen erzählerischen Objektivismus für die Schriftsteller nicht leicht, dem Roman ihre künstlerische Eigenpersönlichkeit aufzuprägen, da der Autor als Person aus dem Roman ausgeschlossen war. Vom Ästhetischen her war schliesslich auch der Einwand berechtigt, dass der Roman durch die Einengung auf eine konkrete, soziologisch bestimmbare Wirklichkeit jene exemplarische Kraft verlor, die ihm als universalem Gleichnis für die *condition humaine* seit je eignete. Um das Abgleiten des Romans in den Soziologismus zu vermeiden, war es daher unumgänglich, vor allem das *subjektive* Element des künstlerischen Schaffens stärker zu betonen, sollten die Prinzipien des Sozialrealismus in verwandelter Form erhalten bleiben.

Diesen Ausweg zeigte Luis Martín Santos mit seinem 1963 erschienenen Roman *Tiempo de silencio* auf, der bedeutendsten Schöpfung seit *El Jarama*. Von Realismus in landläufigem Sinne kann man hier nicht mehr sprechen. Der Psychiater Martín Santos wollte nicht nur einen konkreten Missstand anklagen, sondern der spanischen Gesellschaft in ihrer Gesamtheit, ja dem iberischen Menschentum überhaupt das Urteil sprechen. Der Roman ist eine bittere Satire auf das Narrenschiff Spanien, in einer barocken Sprachkraft, die an die beste spanische Tradition der Quevedo und Góngora erinnert. Virtuos werden die verschiedensten stilistischen Mittel: Karikatur und Groteske, Ironie und Parodie, zu einem Gesamtbild von beängstigender Abgründigkeit gemischt, das gerade auf Grund seiner subjektiven Anlage einen sehr viel tieferen Einblick in die spanische Wirklichkeit zu geben vermag als die meisten Werke der objektivistischen Tendenz.

Ein tödlich verlaufener Autounfall hat dem Schaffen von Luis Martín Santos ein vorzeitiges Ende gesetzt. Der Einfluss seines einzigen Romans auf die Generationenossen kann jedoch nicht hoch genug veranschlagt werden, besonders auf den Katalanen Juan Goytisolo, der als Verlagslektor bei Gallimard seit 1956 in Paris lebt und dessen bisheriges Hauptwerk *Señas de*

*identidad* ist (1966). Mit diesem Werk hat Goytisolo ein Beispiel für den viel-dimensionalen Roman geschaffen, wie er in den dreissiger Jahren von Hermann Broch theoretisch gefordert und in den *Schlafwandlern* praktisch verwirklicht wurde. Es geht in diesem Roman Goytisolos um die Rekonstruktion eines als problematisch erfahrenen Persönlichkeitsbildes anhand von biographischen Rückblenden, Gesprächen mit Freunden, wichtigen menschlichen Begegnungen und Reisen in die Zentren der modernen Welt. Auch die politischen Ereignisse vom spanischen Bürgerkrieg bis zur «dionysischen» kubanischen Revolution spielen in den Roman hinein. Seine Handlung ist daher an keinen bestimmten Ort gebunden, wie sie auch chronologisch nicht festgelegt ist; sein geistiger Raum ist die Moderne, sein Schicksal das spanische. Die Erzählperspektive wechselt von der ersten Person zur dritten, und dann wieder, der modischen Tendenz folgend, zur zweiten über. Aber all diese Versuche einer Annäherung an den Kern der Persönlichkeit ergeben keine eindeutig bestimmbare Identität. Zwiespältig und widerspruchsvoll wie alles in der modernen Welt ist auch die Haltung des Protagonisten, der zwischen Bourgeoisie und Proletariat, Konservatismus und Revolution, zwischen Spanien und Europa unsicher hin- und herschwankt. Der Roman gibt etwas von der persönlichen Problematik des Autors wieder, der sich nach Paris in eine Art freiwilligen Exils begeben hat und sich im Grunde weder Spanien noch Frankreich zugehörig weiss. Von der sozialrealistischen Richtung unterscheidet sich Goytisolos Werk nicht nur durch seinen Universalismus, sondern auch durch seine lyrische Sprachgebung und seinen Hang zum Mythisieren, in denen sich offenbar sein katalanisch-mediterraner Charakter manifestiert. Katalanisch bedingt scheint uns auch jene europäische Offenheit im Lebensstil und in den geistigen Interessen zu sein, die wir in dieser Prägung ansonsten im spanischen Raum nicht antreffen. Kein Wunder, dass Goytisolo heute im Ausland der meistgelesene spanische Autor ist.

Erstaunliche Übereinstimmung finden wir zwischen den frühen Romanen Goytisolos – denken wir nur an *Juegos de manos* (1954), *Duelo en el Paraíso* (1955) oder an den Zyklus *El mañana efímero* (1957/58) – und dem Werk seiner katalanischen Landsmännin Ana Maria Matute. Beidesmal ist die durch den Bürgerkrieg gestörte Kindheit das Leitthema. Das Werk von Ana Maria Matute lässt sich geradezu als Protest eines kindlich naiven Bewusstseins gegen die Unmenschlichkeit der Umwelt auffassen. Hass, Neid und Missgunst dominieren in einer Welt, in der die Liebe oft machtlos ist. Als Entfesselung der Kräfte des Bösen hat die Autorin den spanischen Bruderkrieg in ihrer Romantrilogie *Los mercaderes* (1961–69) geschildert, deren Schlussband *La trampa* die ehrgeizigste erzählerische Leistung darstellt. Interessant ist bei dieser Schriftstellerin die Position der Frau: die weiblichen Gestalten stehen in fast allen Romanen unschlüssig zwischen dem Opportu-

nisten, der ihnen Komfort und Vergnügungen verspricht, und dem an der Wirklichkeit scheiternden Idealisten. Die Charakterzeichnung ist scharf und grell, der ethische Rigorismus radikal, derart, dass man der Autorin eine Neigung zur Schwarz-Weiss-Malerei nachgesagt hat. Die bei Goytisolo beobachteten stilistischen Mittel erscheinen bei Ana Maria Matute noch potenziert. Chromatische Adjektive, expressive Hyperbeln, die rhetorischen Figuren der Wiederholung und Steigerung sind die Kennzeichen einer lyrisch-ekstatischen Sprache, die wegen angeblicher grammatikalischer Ungenauigkeiten schon heftigen Angriffen von seiten der kastilischen Orthodoxie ausgesetzt war.

Die subjektivistische Überwindung des Sozialrealismus durch die katalanische Schule hatte auch im kastilischen Zentrum ein leidenschaftliches Experimentieren mit moderneren Romanformen zur Folge. Am weitesten ist dabei der Madrider Ingenieur Juan Benet gelangt, dessen Romane *Volverás a Región* (1967) und *La Meditación* (1970) deutlichen Einfluss des *nouveau roman* verraten. Auf die Formexperimente von Miguel Delibes haben wir bereits hingewiesen. Symptomatisch für die gewandelte Einstellung in Spanien ist schliesslich, dass sich der führende Kritiker der sozialrealistischen Zeit, der Katalane José Maria Castellet, mit dem Wahlspruch «Es lebe die Untreue» von Lukács abgewandt und sich dem französischen Strukturalismus in die Arme geworfen hat, der seit 1969 in Barcelona Triumphe feiert, während er in Madrid noch so gut wie unbekannt ist.

#### *Der «Boom» des lateinamerikanischen und des Exilromans*

Weitere Anzeichen für das Wegsuchen vom erzählerischen Objektivismus sind auch die beiden auffallendsten Erscheinungen im literarischen Panorama der letzten Jahre: die späte Entdeckung des Exilromans und das lebhaftere Eindringen des Romans der lateinamerikanischen Tochterstaaten. Erst nach der Lockerung der Zensurbestimmungen durch das Pressegesetz von 1965 konnte die Rezeption des Exilromans beginnen (mit Ausnahme freilich der immer noch verbotenen Bürgerkriegsromane). Vom Exilroman konnte man einen echten Beitrag zu den nun schon permanenten Realismuskrisen erwarten, hatte er doch eine viel engere Beziehung zur modernen Romanästhetik als die einheimische Literatur. Ausserdem war er nie der objektivistischen Mode verfallen, obwohl bei allen Autoren des Exils das Politische naturgemäss eine grosse Rolle spielte. Überdies gehörten dem Exilroman mit Max Aub und Ramón J. Sender zwei Schriftsteller der ersten spanischen Garde an, die ein Werk von einer an Lope de Vega oder Calderón gemahnenden Monumentalität geschaffen haben.

Max Aub, der in Paris geborene Sohn eines Deutschen und einer Französin, hat erst vom elften Lebensjahr an das Spanische erlernt, ist jedoch

eigenartigerweise einer der überragenden spanischen Sprachkünstler, begabt mit einer ursprünglichen Fabulierfähigkeit, ein Meister des sinnhaften, realitätsgesättigten Konversationsstils, der uns alles Theoretisieren um die richtige Romanform vergessen lässt. Im Sprachlichen, in der Beweglichkeit des Konversationsstils ist die innere Einheit der Romane von Max Aub zu suchen, während das Gerüst der Fabel in den hin- und herwogenden Unterhaltungen unwillkürlich verschwindet. Max Aubs Kunst ist durchaus realistisch orientiert, aber die Realität ist das Produkt einer reichen Einbildungskraft und keineswegs die objektivistisch-deskriptive Wiedergabe soziologischer Gegebenheiten. Die Rehabilitierung der wirklichkeitsschaffenden Sprache: das ist die Lehre von Max Aubs Romanwerk. Als Beispiele für diesen Autor seien die Romane *La calle de Valverde* (1961) und *Jusep Torres Campalans* (1970) genannt, der eine ein buntes, leicht pessimistisch untertöntes Tableau des Madrid der Vorkriegszeit, der andere die fiktive Biographie eines katalanischen Malers und Picasso-Freunds, den einige mexikanische Kritiker denn tatsächlich für eine historische Gestalt hielten.

Die Originalität von Ramón J. Senders Romankunst liegt in der ständigen Infragestellung der dargestellten Wirklichkeit durch die ironische Vieldeutigkeit, durch das spielerische Intervenieren des Autors in die Romanhandlung, und oft auch durch das Phantastische, ein in der spanischen Literatur ganz seltenes Element. Das ist um so bemerkenswerter, da der gebürtige Aragonese in den dreissiger Jahren, auf dem Höhepunkt des «Deshumanisierens», als Vertreter eines sozialen Romantypus debütierte und damit indirekt als der Vater des Sozialrealismus anzusprechen ist. Mit seinem Roman *Mister Witt* hatte Sender 1936 sogar den Nationalpreis der Republik erhalten. Die Wandlung zu einem «phantastischen Realismus» vollzieht sich jedoch bereits zu Beginn der vierziger Jahre.

Die für die Rezeption des Exilromans charakteristische Beschränkung auf wenige grosse Namen und die Vernachlässigung mancher verdienstvoller Autoren (nennen wir nur Rosa Chácel oder Jorge Semprún) gilt erst recht für die Aneignung des modernen lateinamerikanischen Romans. Das Verbot einiger der wichtigsten dieser Autoren durch die Zensur trägt hierzu noch das seine bei. Von einem Lateinamerika-Boom zu sprechen, wie es die spanische Kritik tut, ist daher höchstens psychologisch, nicht aber vom Quantitativen her berechtigt. Streng genommen haben sich nur zwei lateinamerikanische Romanciers in Spanien voll durchgesetzt: der Kolumbier Gabriel García Márquez und der Peruaner Mario Vargas Llosa. Dieser hat sich inzwischen in Barcelona, jener in London niedergelassen; beide verbringen einen grossen Teil des Jahres in Spanien. Vargas Llosa wurde dazu in Spanien entdeckt, als er 1962 für seinen Romanerstling *La ciudad y los perros* den avantgardistischen Literaturpreis *Biblioteca Breve* erhielt und bei Seix

Barral in Barcelona verlegt wurde. Das spanische Interesse am lateinamerikanischen Roman erklärt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass die Autoren von jenseits des Atlantiks ein Romanmodell entwickelt haben, das zwar realistisch ist, aber das Reale ins Magische entgrenzt. Sie haben bewiesen, dass auch heute noch ein Erzählen aus epischer Urkraft heraus möglich ist, und dass ein solches Erzählen nicht in Widerspruch zu einer modernen Romanästhetik zu stehen braucht. Gerade das Beispiel des Erfolgsautors von *Cien años de soledad*, García Marquez, ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Auch dieser huldigte in zwei seiner frühen Werke einem sozialrealistischen Objektivismus, mit dessen Hilfe er die Korruptheit der damaligen kolumbischen Diktatur denunzieren wollte. Er sah jedoch bald ein, dass er mit diesem Verfahren niemals eine allgemeingültige Darstellung des kolumbischen Schicksals erreichen würde, weil jedes neue Thema auch einen neuen Roman erforderlich machte. So warf er den Objektivismus entschlossen über Bord und erstrebte, seinen eigenen Aussagen zufolge, einen epischen Stil, der dem ursprünglichen Geschichtenerzählen seiner Grossmutter möglichst nahe kam. Seine Grossmutter hatte nämlich nicht realistisch erzählt, sondern bestenfalls *pararealistisch*: indem sie ihr durch Vorahnung und Wahrsagung, Wunsch und Hoffnung beeinflusstes subjektives Verhältnis zur Wirklichkeit nie leugnete, gelang ihr ein Erzählen von jener magischen Dinglichkeit, die wir in García Marquez' Meisterwerk wiederfinden. Die für den Objektivismus so bezeichnende Spaltung zwischen Erzähler und Erzählgegenstand, die Kälte und Distanziertheit der Darstellung sind aufgehoben, und wir haben den Eindruck, als ob die Dinge sich selbst erzählten, als ob Südamerika seine ureigene Stimme erhebe. Mit diesem Rückgewinnen des Epischen wird der Roman zum Totalitätskunstwerk, und gerade das ist eines der erklärten Ziele auch der spanischen Romanciers.

Krisen sind schöpferisch, und vom Roman hat man gesagt, dass seine Geschichte die einer Dauerkrise sei. So hat auch die spanische Realismuskrise eine ausserordentlich stimulierende Wirkung auf das Romanschaffen gehabt. Betrachten wir nur die lange Liste der «Realismen», die in den letzten drei Jahrzehnten entwickelt worden sind: den «selektiven» Realismus von Delibes, die objektivistisch-behavioristische Spielart des Sozialrealismus, Senders «phantastischen» Realismus, den «magischen» Realismus der Lateinamerikaner. . . Ein revolutionärer Bruch mit dem realistischen Erbe ist bisher noch nirgends in Spanien erfolgt, aber der überlieferte Realismus wurde so sehr modifiziert, dass eine solche Revolution durchaus in den Bereich des Möglichen gerückt ist. Eines jedenfalls hat der moderne spanische Roman schon heute erreicht: es ist ihm gelungen, die traditionelle iberische Isolation zu durchbrechen und Anschluss an die europäische Romanentwicklung zu gewinnen. Das ist sicher nicht wenig.