

Liebe - poetologisch und kulturell

Figurationen im spanischen Roman um 1900

V&R Academic

Rita Rieger

Liebe – poetologisch und kulturell

Figurationen im spanischen Roman um 1900

Mit 5 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8470-0639-8

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Karl-Franzens-Universität Graz und der Hugo Schuchardt'schen Malvinenstiftung.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Für Maria

Inhalt

1	Liebe-Schreiben im spanischen Roman	11
2	Theoretisch-methodologische Grundlagen	23
2.1	Das System ›Literatur‹ um 1900	25
2.2	Zu Form und Funktion höchstpersönlicher Kommunikation im Roman	26
2.2.1	Liebe, Eros, Leidenschaft	27
2.2.2	Liebe als Kommunikationsmedium	31
2.2.3	Zur Funktion des Romans	36
2.3	Liebe als passives Erleiden oder aktives Handeln?	38
2.4	Zum Verhältnis von Liebe und Sexualität	40
2.4.1	Sexualität, Wahrheit und Individualität	40
2.4.2	Liebe und Ehe	44
2.4.3	Freundschaft als Garant dauerhafter Liebe	46
2.5	Liebesgeständnis und (Lektüre-)Lust	47
2.6	Zur sprachlichen Komponente von Liebe	50
2.6.1	Liebe im Roman: ein Verliebt-Sein und ein Sprache-Sein	52
2.6.2	Verführung als metareflexive Komponente	57
2.6.3	Zur Erzählstruktur des ›Verliebens‹	60
2.7	Zur Methode des Typologisierens	74
3	Ein historischer Streifzug durch Liebesreden	79
4	Liebe – poetologisch und kulturell	97
4.1	Mystische Liebe als ästhetische Konstante der langen Jahrhundertwende	97
4.1.1	Juan Valeras ästhetische Mystik	98
4.1.2	Pardo Bazáns kritischer Mystizismus	99
4.1.3	Miguel de Unamunos mythische »biunidad«	100

4.2	Zur Koevolution von Liebe und ästhetischen Neuerungen	102
4.2.1	Verlebensdigung von Opern, literarischen Texten und Flamenco-Liedern	104
4.2.2	Stendhals Kristallisations-Konzept	108
4.2.3	José Ortega y Gassets Metapher der Liebe als zentrifugale Kraft	111
4.3	Re-Kreation als Funktion des Romans um 1900	112
4.3.1	Liebe und ihre Realisierbarkeit	113
4.3.2	Gelebte Liebe und ihre Mängel	116
4.3.3	Die aktivierende Komponente der Liebe	117
5	Typ 1: Liebe als Praktikabilität	121
5.1	Wie sich der realistische Roman mit Gefühlen füllt	122
5.1.1	Die Rolle der Imagination im spanischen Realismus	124
5.1.2	Zur Bedeutung der Sprache im realistischen Schreiben	126
5.2	Interesselose Liebe als ästhetische Kategorie bei Juan Valera	128
5.2.1	Liebe als ästhetische und kulturelle Kategorie	129
5.2.2	Erfahrbare Schönheit in Juan Valeras Romankonzept	130
5.2.3	Liebesfigurationen in <i>Pepita Jimenez</i>	132
5.2.4	Liebe als <i>höchstpersönliche</i> Kommunikation	135
5.2.5	Ein Briefroman	138
5.3	Durchschaubare Leidenschaften bei Benito Pérez Galdós	144
5.3.1	<i>Tristana</i> : Papierene Figuren und der europäische Liebesdiskurs	145
5.3.2	Ungeschriebene Protagonistinnen und Protagonisten	147
5.3.3	Verliebt-Sein als Medium der Re-Kreation	149
5.3.4	Liebesleidenschaft als implizite poetologische Grundlage bei Galdós	153
5.3.5	Von der mimetischen zur reinen Kunst	155
6	Typ 2: Liebe als spielerisch reflektierte Diskurse	161
6.1	Gegen den Kategorisierungswahn	163
6.1.1	Der Roman zwischen Bilden und Ereignen	164
6.1.2	Literatur und Leben – Zwei lebendige Realitäten	167
6.2	Claríns skalare Liebes- und Romankonzepte	171
6.2.1	Toleranz als Grundlage von Ästhetik und Liebe	172
6.2.2	Skalare Geschlechterbilder in Claríns <i>La Regenta</i>	177
6.2.3	Schreibende um 1900 als hybride Monster	180
6.3	Liebe als Neugierde bei Emilia Pardo Bazán	184
6.3.1	Psycho-physische Liebe als ästhetische Kategorie bei Pardo Bazán	185

6.3.2 Die Dekonstruktion natürlicher Liebe in <i>La madre</i> <i>Naturaleza</i>	187
6.3.3 Kristallisationsprozesse der Liebe	188
6.3.4 Die Illusion einer natürlich gewachsenen Leidenschaft	191
6.4 Pérez de Ayalas polyphone Liebe als ästhetische Kategorie	194
6.4.1 Zwei konträre Krafrichtungen – Werther und Don Juan	195
6.4.2 Eleganz und Schönheit des Stils	197
6.4.3 Pérez de Ayalas symphonisches Romankonzept	198
6.4.4 Die Mehrstimmigkeit tradierter Liebesdiskurse in <i>Tigre</i> <i>Juan</i>	199
6.4.5 Multiperspektivität als Transformation einer harmonischen Liebe	203
7 Typ 3: Liebe als intensiviertes Handeln und Erleben	209
7.1 Komponenten lebendiger Romane	211
7.1.1 Tote Buchstaben und lebendige Worte	211
7.1.2 Zur Bedeutung von Erinnerung und Zeit im modernistischen Roman	214
7.2 Ekstatische Liebe als ästhetische Kategorie bei Valle-Inclán	218
7.2.1 Die Relation von Schönheit und mystischer Erotik	219
7.2.2 Die Musikalität der Sprache	222
7.2.3 Zur Rolle der Sinne in den <i>Sonatas</i>	222
7.2.4 Intensivierungstechniken als Strukturelement des Romans	225
7.2.5 Zum Prinzip der Übertretung	228
7.3 Lebendige Liebe bei Miguel de Unamuno	230
7.3.1 Liebe als Erkenntnisansporn in <i>Niebla</i>	234
7.3.2 <i>Niebla</i> nach dem Konstruktionsprinzip einer japanischen Puppe	235
7.3.3 Welche Liebe überdauert? Von Königinnen, Drohnen und Bienen	237
7.3.4 Gegen das bürgerliche Verschmelzungsideal der Liebe	239
7.3.5 Liebe und Handlung in <i>Niebla</i> und <i>La tía Tula</i>	242
7.4 Zeitunggebundene Sensibilität als ästhetische Kategorie bei Azorín	243
7.4.1 Wahrgenommene Wiederholungen	246
7.4.2 Azoríns Romane – flüchtige Träume	247
7.4.3 Liebesfigurationen in <i>Doña Inés</i>	250
7.4.4 Die Zeitentobenheit der Liebe oder ein ganz gemeines Gefühl	255
7.4.5 Vom Roman zum Prä-Roman	257
8 Liebe als ästhetische und kulturelle Form	263

9 Siglenverzeichnis	267
10 Bibliographie	271
Primärliteratur	271
Sekundärliteratur	273

1 Liebe-Schreiben im spanischen Roman

*Einem Menschen zu begegnen, bedeutet,
von einem Rätsel wachgehalten zu werden. (Peter Sloterdijk)*

Wie ist sie, die Liebe? Diese Frage scheint den literarischen Umgang mit Liebe implizit zu begleiten, und dennoch kann ihre Antwort aufgrund der vielschichtigen Konzeption von Liebe nur defizitär ausfallen. Liebe ist geistig und körperlich, himmlisch und irdisch, leidenschaftlich und freundschaftlich, triebhaft und willentlich, traditionell gebunden und revolutionär, flüchtig und ewig, poetologisch und kulturell. Liebe ist in literarischen Darstellungen um 1900 vor allem Aktivität. Daher fordert Liebe stets eine Reaktion heraus, sie kann nicht ignoriert werden. Die aus Liebe resultierenden Handlungen, das damit verbundene Heraustreten aus einer gewohnten Situation, die Dynamik – schlicht die Funktionen und Wirkungen ihrer aktivierenden Kraft stehen im Zentrum dieser Arbeit. Die Komplexität leidenschaftlicher Gefühle verringert sich trotz der Einschränkung des Interesses auf ihre aktivierende Funktion nicht, denn die Beschäftigung mit Liebe stellte bereits in der Antike – etwa in Platons *Symposium* – unterschiedliche Zugänge nebeneinander, die sich bis heute halten und wissenschaftliche Erklärungsversuche mit literarischen verbinden. Eine Erweiterung literaturwissenschaftlicher Ansätze scheint daher in der Beschäftigung mit dem Thema Liebe unerlässlich und wird auch in neuesten Publikationen erfolgreich umgesetzt, wie Niels Werber in *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation* (2003) oder Oliver Jahraus in *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film: zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung* (2004) zeigen.¹ Der Stand der aktuellen Forschung lässt erkennen, dass system- oder diskurstheoretische Zugänge in der Lage sind, der Komplexität von Liebe durch historisch systematische Analysen gerecht zu werden. Beide Ansätze ermöglichen es, moderne Liebe aus der Perspektive einer Koevolution von

1 Die Aktualität des Themas manifestiert sich in Studien an der Schnittstelle von Kultur- und Literaturwissenschaft und erfolgt meist als Sammelpublikation unterschiedlichster WissenschaftlerInnen vgl. etwa Neuhaus 2012 und die mit einer umfangreichen Bibliographie versehene Einleitung des Sammelbandes *Liebe als Kulturmedium* (vgl. Faulstich/Glasenapp 2002, 7–22). Zu den neueren genuin literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit Liebe aus narratologischer Sicht in der deutschsprachigen Literatur beschäftigen, zählt etwa Metz 2012.

Roman und kulturell gelebten Leidenschaften zu erfassen und damit kulturelle Veränderungen mit ästhetischen zusammenzuführen. Im Folgenden beziehe ich mich daher auf Niklas Luhmanns Ansatz, Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium zu verstehen. Für Luhmann stellt die moderne, insbesondere romantische Liebe den *Ort der höchstpersönlichen Kommunikation* dar, dessen Funktion in der Entfaltung und Festigung von Individualität liegt (LP 24).² Mithilfe Michel Foucaults Diskurstheorie wiederum rückt ein blinder Fleck der Systemtheorie – die starke Trennung der einzelnen Medien und Systeme sowie die Vernachlässigung der Sexualität als körperliche Komponente der Liebe – ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Niklas Luhmanns Ausdifferenzierung des Kommunikationsmediums Liebe und Michel Foucaults Analyse des Sexualitäts-Diskurses stellen somit die Grundlage der vorliegenden historischen und systematischen Analyse der literarischen Liebesdarstellungen im spanischen Roman um 1900 dar. Aufgrund der angenommenen wechselseitigen Beeinflussung von literarischen und kulturell gelebten Liebesdiskursen können Aussagen nicht nur über die Gestaltung des Romans, sondern auch über jene der Liebe getroffen werden. Die Interdependenz von realer und ästhetischer Liebe wird zudem von neuesten kongitions-wissenschaftlich orientierten Emotionstheorien unterstützt, welche Emotionen anhand ihrer narrativen Struktur erklären. Liebe poetologisch und kulturell gelesen, kann daher neben literatur- und gattungstheoretischen Reflexionen auch Aufschluss über literaturexterne kulturelle Ereignisse geben.

Niels Werber zeigt in *Liebe als Roman* deutlich, wie sehr sich die Medien ›Liebe‹ und ›Roman‹ im 18. Jahrhundert in ihrer Entwicklung beeinflussen. Dieses Wechselverhältnis kann auch für die Evolution der post-romantischen Liebe in Abhängigkeit von der Entfaltung des Romans festgestellt werden. Von besonderem Interesse ist hier die ästhetische Funktionalisierung von Liebe in Werken, die sich von romantischen Liebes- und Literaturvorstellungen absetzen. Die Form der romantischen Liebe zeichnet sich durch einen hohen Grad an Selbstreferenz aus, der sich darin äußert, dass sich Liebe selbst genügt, dass sie nur aus sich heraus legitimiert werden kann und nicht auf außenstehende Attribute wie Schönheit oder Tugend angewiesen ist (vgl. LP 43). »Ich liebe, weil ich liebe« lautet das Motto der Romantik, das auch auf die Kunst übertragen werden kann. Um nicht in Tautologien zu verfallen, wendet sich die literarisch gestaltete post-romantische Liebe wieder vermehrt ihrer Umwelt zu, ohne das selbstreferentielle Moment außer Acht zu lassen. Damit treten neben den Beziehungen zwischen den Kommunikationsmedien Liebe und Kunst jene zu anderen Systemen wie Wissenschaft, Ökonomie oder Religion verstärkt in den

2 Hier und in weiterer Folge verweist die Sigle LP auf Niklas Luhmann (2009): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Vordergrund. Dieser Wandel kann auch hinsichtlich der Gattungsformen beobachtet werden, da sich der Roman weiter ausdifferenziert und Anleihen an philosophischen Formen wie dem Essay nimmt. Neben reinen Liebesromanen oder historischen Romanen, in denen die Liebe eine Rolle spielen kann, werden nun Romane geschaffen, die eine Affinität zu wissenschaftlichen Methoden oder philosophischen Spekulationen kennzeichnet. Um das hier beschriebene Bedeutungsfeld von Liebe als epistemologische, ästhetisch-poetologische und kulturelle Kategorie fassen zu können, verwende ich den Begriff der Figuration. Dieser lenkt die Aufmerksamkeit auf die Relation der einzelnen Teilbereiche und umfasst gleichermaßen Niklas Luhmanns Ansatz, Liebe als Kommunikationscode zu betrachten, Michel Foucaults diskurstheoretische Geschichte der Sexualität und schließlich auch Liebe als Allegorie, die auf das seit der Moderne nun wesentliche Moment der Sprachlichkeit verweist. Dabei ziehe ich Allegorie als spezifisch literaturinterne Figur heran, welche ermöglicht, die Konstellation von Liebe gleichermaßen als ästhetisch-poetologische Kategorie und als kulturelle Konstante zu behandeln, denn die moderne Allegorie verdeutlicht die Doppelfunktion der Sprache, die einerseits als Referenzmedium auf außerliterarische Ereignisse oder Faktoren fungiert, andererseits als Bezugnahme auf die Sprachlichkeit und damit auf die Literarizität des Textes. Durch die Berücksichtigung letzteres verweist Liebe auf ästhetische Kategorien und poetologische Programme und lässt Rückschlüsse auf die Schreibweisen der einzelnen Autorinnen und Autoren zu, die sich literarhistorisch wiederum durch eine Zuordnung der Romane zu Realismus oder *Modernismo* unterscheiden. Methodisch fließen die einzelnen theoretischen Ansätze in einer Typologie zusammen, die den anaphorischen Aspekt (Liebe/Roman als Abbild der Denkweise um 1900) und den kataphorischen Aspekt (Liebe/Roman als Modell für Nachfolgenerationen) zugleich erfassen soll. Konsequenterweise spaltet sich die in eine Typologie mündende Analyse daher in zwei Teile: Im Anschluss an die Darlegung der poetologischen Bedeutung von Liebe oder Emotion für die einzelnen Autorinnen oder Autoren, werden anhand ausgewählter Romane bevorzugte Liebesfigurationen der langen Jahrhundertwende diskutiert.

Der Untersuchungsgegenstand wird dem Vorhaben entsprechend aufgefächert: Das aus Romanen bestehende Textkorpus wird um literaturkritische Essays, Zeitungsartikel und Schriften erweitert, in denen Liebe für die künstlerische Produktion von den gewählten Autoren und Autorinnen grundlegend diskutiert wird. Damit lässt sich der Analysegegenstand »literarische Liebe« als Konglomerat bestehend aus Figurationen von Liebe als Emotion und von Liebe als Schreibmodus charakterisieren. Die Analyse von Liebesfigurationen im spanischen Roman um 1900 wird zeigen, dass Liebesfigurationen in diesem Feld zwischen mehr oder minder rational distanzierter dargestellter Liebe (Realismus) und Liebe als quasi lebendigem Herzstück poetologischer Strukturen (*Moder-*

nismo) oszillieren. Beide literarische Zugänge haben die Innovation des Romans zum Ziel. Während im realistischen Modus großes Augenmerk auf den Repräsentationscharakter der Figurationen gelegt wird, fokussiert der modernistische Modus auf die Intensivierung individuellen Erlebens und somit auf einen Effekt, der durch verschiedenste ästhetische Experimente hervorgerufen werden soll.

Trotz umfangreicher Studien zum Thema fehlt bislang eine eingehende Betrachtung von Liebe im spanischen Roman um 1900. Auch die neuere komparatistisch angelegte Forschung, wie Carsten Rohdes *Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts* (2011), gibt zwar einen sehr guten Überblick über die deutschsprachige, französische und russische Literatur, spanische oder italienische Werke bleiben allerdings, wie auch Liebe als ästhetische oder poetologische Kategorie, unberücksichtigt. Dass hier ein Aufholbedarf vorliegt, steht außer Zweifel, stellt doch die spanische Literatur der *Siglos de Oro* mit Don Juan eine Verführer-Figur zur Verfügung, die nicht nur die Weltliteratur in schillernden Variationen bis in die Gegenwart durchwandert, sondern Liebe als Kommunikationsmedium mit der Funktion der Täuschung, der uneigentlich gemeinten Imitation oder der Machtausübung gleichsam inkarniert und um 1900 einen besonderen Stellenwert erhält.³ Zudem gelingt es insbesondere über Verführer-Figuren, die Funktionsweise von Liebe als Diskurs bzw. als Kommunikationsmedium im Sinne einer Erzählung im Roman vorzuführen.

Seit dem 18. Jahrhundert zeichnen sich Luhmann zufolge Systeme dadurch aus, dass sie die ursprüngliche Unterscheidung eines Systems von anderen bzw. von der Umwelt im eigenen System wieder einführen, in anderen Worten, die Oppositionen von Geist und Sinnlichkeit werden in der Sinnlichkeit nachgezeichnet, die Unterscheidung von real und fiktiv ist Bestandteil des literarischen

3 Obschon auf vereinzelte Studien zu den ausgewählten Autorinnen und Autoren zurückgegriffen werden kann, fehlt bislang eine Analyse zum Epochenwechsel ebenso wie eine Herangehensweise, die Liebe als kulturelle und ästhetische Kategorie untersucht. Aus der umfangreichen Forschungslandschaft zu den Romanen der einzelnen Autorinnen und Autoren nähern sich folgende Werke dem Themenkomplex Liebe: Das dialektische Liebeskonzept Juan Valeras behandelt einschlägig Kennedy 1982; Grimbert 1992–1993 behandelt Galdós' Transformation des Tristan-Mythos in *Tristana*; sowie Guerrini 1978, die das Frauenbild und das Thema der Ehe in Galdós' Romanen allgemein behandelt. Nach wie vor hervorragend liest sich die Studie von Sobejano 1966 zur Liebessprache in *Tristana* sowie die Analysen zur Liebe allgemein von Montero-Paulson 1981 und Gullón R. 2008; aus komparatistischer Sicht liegt eine Analyse zum Ehebruch in Claríns *La Regenta* und Werken seiner französischen Zeitgenossen vor (vgl. Schlickers 2001) sowie eine Studie zur dichotomen Liebeskonzeption in *La Regenta* (vgl. García Sarría 1975). Kostra 1977 analysiert Miguel de Unamunos Liebeskonzept als ontologische Kategorie. Emilia Pardo Bazás Roman *Los Pazos de Ulloa* wurde unter dem Aspekt der verbotenen Liebe erforscht (vgl. Clémessy 1989). Zu Pérez de Ayalas Verknüpfung von Ehrdiskurs und Liebesdiskurs arbeitete Amorós 1972 sowie aus gendersensibler Perspektive Paredes Mèndez 2006.

Systems, das sich im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdreferenz bewegt (vgl. KL 271 u. 277 u. 360).⁴ Bezogen auf Liebesfigurationen gilt für die Romantik noch die Differenz *Diskurs über Liebe* und *Liebe*, die in der Literatur nachgezeichnet wird und konsequenterweise literarische bzw. sprachlich geformte Liebe von erlebter trennt. Um 1900 hingegen wird diese Unterscheidung von *Diskurs über Liebe* und *Liebe* verworfen. Die autoreferenzielle Reflexion, die nunmehr erlebte mit versprachlichter Liebe gleichsetzt, erfolgt insbesondere anhand von Verführer-Figuren oder Kuppler-Figuren – seien es Menschen, Lieder oder Texte – oder anhand von mystischer Liebe als ästhetische Kategorie, die allesamt die Nivellierung der bis in die Romantik gültigen Leitdifferenz von *Diskurs über Liebe* und *Liebe* verdeutlichen.

Mit dem Übergang vom Realismus zur künstlerischen Moderne fokussiert mein Vorhaben demnach auf eine Zeit, welche das Oszillieren der Kunst zwischen Selbst- und Fremdreferenz abwechselnd zum Programm erhebt, ohne die wirklichkeitskonstitutive Komponente von Literatur außer Acht zu lassen. Hierbei orientiere ich mich am Realismus-Verständnis der Autorinnen und Autoren, die keine klare Differenzierung zwischen naturalistischem und realistischem Schreiben vornehmen, realistische von modernistischen bzw. ›modernen‹ Schreibweisen hingegen durchaus abgrenzen. Grundlage einer Unterscheidbarkeit von Realismus und *Modernismo* sind damit nicht nur Stilbegriffe,⁵

4 Hier und in weiterer Folge verweist die Sigle KL auf Niklas Luhmann (2008b): *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. von Niels Werber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

5 Dieser Ansatz zur Differenzierung von Realismus und *Modernismo* soll nicht über die Komplexität der Begriffe und die Vielfalt der Zugänge hinwegtäuschen. Der Realismus-Begriff des 19. Jahrhunderts wird im Allgemeinen an ein rational positivistisches Realitätskonzept geknüpft, das einer Poetik vorgelagert ist, die eine gegenwartsbezogene, sozialkritische, historisch markierte Kunst bezeichnet, die die Lebenswelt beobachtet und beeinflusst (vgl. Knaller 2015, 80). Auerbach 1994 nähert sich dem Realismus ausgehend von der philosophischen Verwendung über den Stilbegriff. Als Epochenbegriff behandeln Aust 2000, Villanueva 2004 und Ort 2007 den Realismus. Spezifischer geht Beyrie 2001 auf die Bedeutung der Geschichtsschreibung für das realistische Schreiben ein, wie auch Günter 2007, der den Einfluss der Presse auf die Romanproduktion untersucht. Bisher beschäftigte sich die Forschung auch mit realistischer Ästhetik spanischer Romane (vgl. Lissorgues 2001), dem spanischen Naturalismus aus poetologischer Sicht (vgl. Sotelo Vázquez A. 2002) sowie mit einer differenzierten Betrachtung von realistischen und naturalistischen Werken einschließlich umfangreicher Bibliographie (vgl. Rubio Cremades 2001). Die Komplexität des Begriffes *Modernismo* spiegelt sich in einer Gleichsetzung mit poetologischen Programmen der *Generación del '98* oder in Abgrenzung zu dieser Gruppe. Vereinzelt modellieren die Merkmale des spanischen *Modernismo* anhand repräsentativer AutorInnen und Werke (vgl. Ródenas Moya 2000) oder anhand spezifischer Gattungen wie der *novela intelectual* (vgl. Johnson 2001) oder dem spanischen Roman der 1920er Jahre (vgl. Serano Asenjo 2001). Umfassend behandelt Peter Bürger in seinen Studien die künstlerische Moderne aus einer gesamteuropäischen Perspektive (vgl. Bürger 1985, 1988 u. 2007) während Aurora Egido speziell den barocken Einfluss auf den spanischen *Modernismo* berücksichtigt (vgl. Egido 2009). Wie die Analyse der Poetiken ergeben wird, beziehe ich mich auf Charakteristika wie

sondern unterschiedliche Realitätsbegriffe, die mit gegensätzlichen Sprachverständnissen einhergehen und jedem künstlerischen Programm vorgelagert sind. Susanne Knaller unterscheidet drei ideal-typische Realitätskonzepte anhand verschiedener Relationierungen von Realitätsmodell im Sinne einer Ontologie und Realitätsmodus im Sinne der Erfahr- und Darstellbarkeit von Wirklichkeit. Der ontologische Status von Realität kann als rational, konstruktiv oder virtuell bezeichnet werden. Die unterschiedlichen Formen der Realitätserfahrung und -darstellung wiederum lassen sich laut Knaller mit den Modi repräsentativ, performativ und experimentell abstrahieren. Diesen drei Komplexen entsprechen die Funktionen des Abbildens, Bildens und Intervenierens bzw. Ereignens.⁶ Die Erfassung der Wirklichkeit der Kunst über die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten von Modell und Modus ermöglicht einen differenzierten Blick auf die literarische Produktion der Jahrhundertwende, der den literarischen Realismus nicht zwingend auf ein rationales Wirklichkeitsverständnis, das im repräsentativen Modus präsentiert wird, reduziert. Denn die Analyse poetologischer und ästhetischer Schriften zeigt deutlich, dass der Umgang mit Realität im literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts nicht mehr länger nur an einen idealistischen Mimesisbegriff gebunden ist, da dieser durch die Orientierung des Literatursystems am Wissenssystem abgelöst wird. Diese Zäsur erweitert das rationale Realitätsmodell um die Komponenten des Sozialen und des Empirisch-Objektiven, infolgedessen Wirklichkeit durch Empirie authentifiziert werden kann. Vom rationalen Modell, das im 17. und 18. Jahrhundert vorherrscht, unterscheidet sich das Realitätsmodell des 19. Jahrhunderts dadurch, dass Wirklichkeitsrepräsentationen nicht länger affektiv oder moralisch besetzt sind und einem Transzendentalauftrag folgen, vielmehr werden die Repräsentationen an objektivierbare Wirklichkeitsbeobachtungen sowie wissenschaftliche Realitätskonstruktionen anschließbar (vgl. Knaller 2010, 179).

Zur Beschreibung des literarischen Realismus um 1900 wird ein zugrundeliegendes Realitätsmodell angenommen, das zudem die selbstreferentielle und selbstreflexive Komponente der realistischen Literatur berücksichtigt und damit den performativen Charakter sowie die mediale Verfasstheit realistischer Werke

verstärkte Selbstreflexivität oder eine bewusst opak gestaltete Sprache, die es erlauben, ein modernistisches von einem realistischen Schreiben zu unterscheiden und damit als zugrundeliegende Stilbegriffe, die an je verschiedene Realitätskonzepte gebunden sind, einen Epochenwechsel zu kennzeichnen. Zur Kontextualisierung der Begriffe am Übergang von Realismus zu *Modernismo* kann auf die einschlägigen Werke von Miller 1993, Aubert 2001, Longhurst A. 2000 sowie Simon 2007 verwiesen werden.

6 Ausführlich zum Verhältnis von Realität und moderner Kunst siehe Susanne Knaller (2015): *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*, Paderbon: Fink sowie dies.: (2011): »Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf«, in: dies./Müller, Harro (Hg.): *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Paderborn: Fink, 11–28.

ausdrückt (vgl. Knaller 2011, 14). Die hier analysierten realistischen Werke bewegen sich demnach zwischen einem rationalen und einem konstruktiven Wirklichkeitsmodell, das entweder repräsentativ oder performativ wahrgenommen und vermittelt wird. Realismus als poetologische Kategorie der spanischen Literatur um 1900 bezeichnet eine Kunst, die gegenwartsbezogen ist, genaue Beobachtung der externen oder subjektiv inneren Wirklichkeit fordert, kritisch auf die soziale und kulturelle Umwelt referiert, sich als Reflexionsmedium von außertextueller und textueller Wirklichkeit versteht und von einer wechselseitigen Beeinflussbarkeit von Wirklichkeit und Literatur ausgeht und damit den konstruktiven Charakter der Kunst hervorhebt. Daran knüpft die Poetik des *Moderismo* insofern an, als sie auch gegenwartsbezogen agiert, dies jedoch über eine Stimulanz des körperlichen Erlebens im Akt der Lektüre zu erreichen sucht. Modernistische Literatur versteht sich nicht nur als Reflexionsmedium des Verhältnisses von außerliterarischer und literarischer Wirklichkeit, vielmehr wird Literatur als Erfahrungsraum von Wirklichkeit konzipiert, der die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt auflöst, und zudem die kreative Handlungsmacht der Lesenden betont. Kultur- und gesellschaftskritische Ansprüche geraten dabei in den Hintergrund. Die dem *Modernismo* zugeordneten Realitätsmodelle können als konstruktiv und virtuell bezeichnet werden, ihre Modi sind der performative und der experimentelle.

Über die Berücksichtigung von Realitätskonzepten kann letztlich die Auflösung der bis in die Romantik geltenden Leitdifferenz von *Liebe* und *Diskurs über Liebe* erklärt werden. Während der repräsentative Modus auf ein Sichtbar-Machen, ein Abbilden und Enthüllen eines ›Außerhalb der Literatur‹ zielt, fallen im performativen Modus Partizipation und Beobachtung, Referenz und Selbst-Reflexivität sowie Formierung und Handlung zusammen (vgl. Knaller 2015, 62). Liebesdiskurse verlieren auf diese Weise ihren enigmatischen und transzendenten Charakter, vielmehr ziehen sie die Aufmerksamkeit auf die gegenwärtige Rezeption und die Wirkung der literarischen Gestaltung. Dies lässt sich anhand der daraus resultierende Nivellierung der Differenz von *Liebe* und *Diskurs über Liebe* nachvollziehen, durch die die Handlungsmacht sprachlicher Artefakte unterstrichen wird, denn Liebe zeichnet sich im Gegensatz zur romantischen Konzeption nicht länger durch ihre Inkommunikabilität aus, vielmehr ist Liebe, was sprachlich formuliert oder evoziert werden kann.

Für das realistische und modernistische Schreiben wird besonders deutlich, dass sich die Wirklichkeit der Liebe nicht nur im referentiellen Inhalt äußert, sondern auch im Prozess der Äußerung selbst. Autorinnen und Autoren beider Epochen formulieren ihre poetologischen Programme somit ausgehend von einem konstruktiv-performativen Realitätskonzept. Unterschiede zwischen den beiden literarischen Strömungen finden sich in der Referenz, in den ästhetischen Tendenzen und dem Umgang mit Sprache. Realistische Autorinnen und

Autoren fokussieren überwiegend auf Fremdreferenz und formulieren den Wunsch nach möglichst großer Kohärenz zwischen Faktizität und Fiktionalität, wodurch der semiotische Charakter der Figuration zugunsten einer rationalen Repräsentation weniger akzentuiert wird, allerdings nicht völlig negiert wird. Dahingegen akzentuieren modernistische Autorinnen und Autoren die Selbstreferenz, und betonen dadurch neben der konstruktiven auch die ästhetische und vor allem experimentelle Komponente der Semiosis, deren Funktionen in einem Bilden und Ereignen liegt. Einer Vorstellung von Roman als Studie des repräsentativen Realismus steht somit eine Idee des Romans als intensivierte Schreib- und Lektürepraxis gegenüber, die auf ein virtuell-experimentelles Realitätskonzept zurückgeht und Liebe weniger beschreibt, als vor Augen führt. Realismus und *Modernismo* greifen auf ein konstruktives Realitätsmodell zurück, orientieren sich jedoch an unterschiedlichen Darstellungsmodi. Denn die Funktion der jeweiligen Wirklichkeitsdarstellung liegt im realistischen Schreiben in der *Konstruktion eines Abbildes* (repräsentativer Modus), im modernistischen Schreiben hingegen in der *Schöpfung eines Ereignisses* (experimenteller Modus). Beide Schreibmodi reagieren auf die sich verändernden Konzeptionen von Liebe und Roman, weshalb Liebesfigurationen herangezogen werden können, um den Umschwung von realistischem Schreiben hin zu modernistischem Schreiben zu belegen und zugleich dessen Ursache offenzulegen.

Das für die Analyse zentrale Textkorpus setzt sich aus Romanen zusammen, die sämtlich der kanonisierten Literatur entnommen wurden und sich auf die literarischen Epochen des Realismus und der künstlerischen Moderne aufteilen. Die Beschränkung der Textauswahl auf Werke des literarischen Kanons schließt zwingend gewisse Liebesdarstellungen (wie jene des erotischen Romans oder jener der zur Jahrhundertwende florierenden pornographischen Literatur) aus, geht jedoch mit der Annahme einher, dass über die Integration kanonisierter Werke in das Bildungssystem die jeweiligen Liebesdiskurse auf nachfolgende Generationen eine größere Wirkung ausübten und vor allem Leserinnen und Lesern leichter zugänglich waren. Auch die breitere Rezeption der ausgewählten Werke außerhalb nationalstaatlicher Grenzen scheint naheliegend. Die Auswahl der Romane orientierte sich zudem an einer möglichst variantenreichen Präsentation des Themenkomplexes Liebe, um mit jedem Roman ein Fragment oder eine Facette von Liebe darzustellen. Diese Vielfalt spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Konzeptionen von Liebe als ästhetische und kulturelle Kategorie.

Meine Textanalyse beginnt mit Juan Valera, dessen Unentschiedenheit zwischen positivistischen und idealistischen Welterklärungsmodellen den epistemologischen Bruch um 1900 dokumentiert. Sein Liebeskonzept fokussiert auf die interesselosen Seiten von Liebe und Roman. Zudem stellt Valera mit seinem Roman *Pepita Jiménez* (1874) Liebe als *Ort der höchstpersönlichen Kommuni-*

kation in Frage. Benito Pérez Galdós wiederum schwankt zwischen repräsentativem und performativem Modus in der Darstellung von Liebe, die Liebe als kulturelle Leidenschaft und als poetologisches Element fasst. In seinem Roman *Tristana* (1892) wird Liebe dezidiert als Kommunikationsmedium reflektiert, das zu Zwecken der Persönlichkeitsentfaltung eingesetzt werden kann. Dadurch betont der spanische Autor die Performativität der Sprache und unterscheidet seine Schreibweise von einer rein rational-repräsentativen Realismuskonzeption. Beide Autoren gelten als Vertreter der realistischen Schreibweise. Sie grenzen sich im Romanverständnis und im Liebesverständnis von der Romantik ab, indem sie auf die Inkommunikabilität des Gefühls parodierend referieren. Das Neue am Realismus, so meine erste These, manifestiert sich darin, dass *Liebe* und *Diskurs über Liebe* zusammenfallen. Den Autoren und Autorinnen des Realismus gelingt die Darstellung dieser Nivellierung einer Leitdifferenz vor allem durch das Aufzeigen der Funktionsweise von Sprache. Liebe wird in Anlehnung an die Allegorie nicht darüber definiert, was sie vorstellt, sondern bedeutet Liebe in ihrem Funktionieren als Diskurs (vgl. de Man 1988, 11). Die Einebnung von *Diskurs über Liebe* und *Liebe* zieht sodann eine neue Leitdifferenz nach sich, indem das Charakteristikum der *Inkommunikabilität* durch jenes der *Praktikabilität* ersetzt wird. Im realistischen Schreibmodus findet die Differenzierung von *liebt/liebt nicht* somit ein Äquivalent in *ist praktikabel/impraktikabel*. Konsequenz dieser Veränderung ist eine Aufwertung der gestaltenden, aktivierenden, auf das Handeln abzielenden Seite von Liebe. Meine zweite These lautet daher, dass das Konzept von *Liebe als Passion* in postromantischer Literatur durch jenes von *Liebe als aktives Handeln* ergänzt wird. Diese Konzentration auf die aktivierende Komponente von Liebe zeigt sich anhand von zwei privilegierten Metaphern für Liebe: Stendhal formt in *De l'Amour* (1843) seine Kristallisationsmetapher, die Liebe als geistige *Tätigkeit* konzipiert und immer wieder als Kontrastfolie für imaginäre und sinnliche Liebe in Romanen um 1900 herangezogen wird.⁷ Auch José Ortega y Gasset formuliert ein an der Aktivität von Liebenden und Geliebten orientiertes Liebeskonzept, das in seiner Fliehkraftmetapher kulminiert, die er in seinen »Estudios sobre el amor« (1926–1927) einer breiten Öffentlichkeit zugänglich macht.

Dieser Wandel von Liebe führt in weiterer Folge dazu, dass Liebesdiskurse im Roman kritisch diskutiert werden. Romane, die den Umbruch der literarischen Strömungen dokumentieren, weisen somit das Charakteristikum der *kritischen Reflexion* auf. Liebe und Roman werden zu Orten reflektierter Diskurse und grenzen sich von Konzepten einer natürlichen oder naturgegebenen Liebe ab. Die Leitdifferenz *liebt/liebt nicht* findet eine Entsprechung in *ist reflektiert/ist natürlich*. Den Übergang zwischen realisiertem und modernistischem

7 Zur Metapher der Kristallisation in Stendhals Ästhetik siehe Bauereisen 2009, 215–234.

Schreiben markieren die Werke von Leopoldo Alas alias ›Clarín‹, Emilia Pardo Bazán und Ramón Pérez de Ayala. Alle drei sprechen sich gegen eine zu starke, ausgrenzende Klassifizierung und immer weiter führende Aufspaltung von Liebe und Roman aus. Clarín tritt für ein skalares Roman- und Liebeskonzept ein, das mit *La Regenta* (1884–1885) geistige und körperliche, idealistische und realistische Formen integriert. Auch Emilia Pardo Bazán akzentuiert eine Ganzheit, indem sie jedoch weniger auf sanfte Übergänge ausgerichtet ist, als dass sie eklektizistisch vorgeht. Sie vertritt ein uneingeschränktes Liebes- und Romankonzept, wie die Analysen von *Los Pazos de Ulloa* (1876) und *La madre Naturaleza* (1877) zeigen werden. Der Schriftsteller und die Schriftstellerin kombinieren zudem eine rational-repräsentative Sprache mit dem performativ-experimentellen Charakter literarischer Sprache, indem beispielsweise die wiederholt differierende Gestaltung eines literarischen Topos auf die Gestaltungsmöglichkeiten der Sprache und den damit verbundenen Lektüregenuss verweist. Ramón Pérez de Ayala versucht hingegen über die Integration von musikalischen Elementen in die Romanstruktur von *Tigre Juan/El Curandero de su honra* (1926) dieser Offenheit zu entsprechen. Er vertritt ein tolerantes, polyphones Liebeskonzept wie aus der Analyse seiner literaturkritischen Essays hervorgeht. Neben dem experimentellen Modus zeichnet sich in der Modellierung abstrakter Figurentypen Pérez de Ayalas Tendenz zum repräsentativen Modus ab, der mit der Vorstellung einer universellen Liebe korrespondiert.

Das modernistische Schreiben zeichnet sich schließlich durch eine prominente Platzierung des *Erlebens* im Schaffens- und Rezeptionsakt aus. Das Attribut dieser Schreibweise liegt in einer gesteigerten Intensität sowohl der Schreibpraxis als auch der Lektüreerfahrung. Die Kehrseite dieses auf positives Erleben und aktives Gestalten ausgerichteten Konzepts liegt meines Erachtens in der *Bewegungslosigkeit*. Damit lässt sich die Leitdifferenz *liebt/liebt nicht* mit den Attributen *intensiv handelnd und erlebend/bewegungslos* umschreiben. In der Entwicklung des Romans äußert sich dies darin, dass vermehrt auf die aktive Beteiligung der Rezipienten oder Rezipientinnen im Akt der Lektüre Bezug genommen wird. Literatur wird als erfahrbares Ereignis gedacht. Aus den Reihen der modernistischen Autorinnen und Autoren habe ich zunächst Ramón del Valle-Inclán und Miguel de Unamuno ausgewählt. Valle-Inclán verkörpert ein ekstatisches Liebes- und Romankonzept, das er in seiner ästhetischen Schrift *La lámpara maravillosa* (1916) theoretisch formuliert und in seinem Romanzyklus *Sonatas* (1902–1905) bereits umsetzte. Ziel seiner Romane ist ein intensiviertes Erleben bei den Lesenden auszulösen. Ähnlich konzipiert zeigen sich Miguel de Unamunos poetologische Reflexionen sowie seine Romane *Niebla* (1914) und *La tía Tula* (1921). Unamunos Neigung zu philosophischen Formen manifestiert sich in der Forderung, Kontemplation und Aktion zusammenzuführen. Liebe wird über die durch sie motivierten Handlungen vorgestellt. Azoríns Roman

Doña Inés (1925) markiert das Ende des erforschten Zeitraums. Die mit der künstlerischen Moderne entstandene neue Differenzierung in *Liebe als intensivierte Praxis und Erleben* versus *Bewegungslosigkeit* wird vor allem bei Azorín und Valle-Inclán mit Überlegungen zur Zeit kombiniert. Liebe wird in ihrer Überzeitlichkeit präsentiert, die dennoch immer wieder neue Formen hervorbringt. Aus der Perspektive einer Koevolution von Roman und Liebe lässt sich eine Tendenz zur Formlosigkeit feststellen, die das Innovationspotential von Roman und Liebe hervorhebt. Allen dreien gemeinsam ist eine Konzentration auf das *Lieben-Wollen* bzw. auf das *Schreiben-Wollen* als neues Charakteristikum des Romans.

Die hier vorgestellten Werke werden in systematischen Textanalysen auf eine funktionale Differenzierung der Liebesdarstellungen nach Typen untersucht, wobei der Bedeutung des Begriffes *typos* insofern Rechnung getragen wird, als sich die ergebenden Typen nicht nur als ›Vorbild‹, ›Muster‹ oder ›Modell‹ nachfolgender Generationen verstehen, sondern auch im Sinne eines ›Abdrucks‹ oder ›Abbilds‹ Zeugen ihrer Zeit sind und Aufschluss über die Denkweise um 1900 geben.⁸ Der für die Moderne insgesamt zentrale Anspruch der Innovation lässt die literarischen Werke in ihrer Singularität in den Vordergrund rücken, eine lineare kausal-logische Motiv-Entwicklung wird zugunsten der Betrachtung von Diskontinuitäten verworfen. Gerade deshalb zeigt sich jedoch die Notwendigkeit, die einzelnen Liebesfigurationen selbst zu einem Exemplum oder Typus zu verdichten, um sie von anderen Konstellationen abgrenzen zu können. Liebe, poetologisch und kulturell, formt den spanischen Roman um 1900 als eine am Prozess orientierte Literatur, die zwischen Repräsentation und Erleben oszilliert. Dabei können Liebe und Roman nach ihrer *Praktikabilität*, *Reflektiertheit* oder *Intensität* differenziert werden.

Die Entdifferenzierung von *Liebe* und *Diskurs über Liebe* zeigt sich in postromantischen Romanen schließlich noch darin, dass sich, systemtheoretisch gesprochen, sowohl die Funktion des Romans als auch die implizite Negation von Liebe ändern. Während bis ins 18. Jahrhundert Liebesreden von der Frage, ob mit Liebe auch Sexualität gemeint sei, geprägt waren, hinterlässt die Integration der körperlichen Liebe in den Diskursen ab dem 19. Jahrhundert eine Leerstelle. Meine dritte These lautet daher, dass mit der Nivellierung von *Liebe* und *Diskurs über Liebe* der (*freie*) *Wille* als Negation verhandelt wird. Dies zeigt sich an mannigfaltigen Variationen zu Topoi wie der Verführung oder der Kuppelei durch Natur, Gesellschaft oder Kunst sowie durch das besonders für den spanischen *Modernismo* typische Thema des Willens bzw. der Willensschwäche (*abulia*), die allesamt Wirkungsweisen von Machtmechanismen ge-

8 Zu ähnlichen Verwendungsweisen von Typ und Figur sowie Allegorie vgl. Auerbach 1967a, 57 u. 67–68, zu Typologie als Denkweise vgl. Frye 1988, 64–97.

stalten. Die Funktion des Romans wird durch die Betonung des Handlungscharakters schließlich nicht länger auf eine *suspense*-Funktion reduziert, sondern äußert sich in einer *Re-Kreation*, die neben einem erholsamen Austritt aus dem mühsamen Alltag die Neu-Schöpfung bekannter literarischer Topoi genauso umfasst wie jene von Liebeskonzepten, des Romans oder der Identität der Lesenden. Den Begriff *Re-Kreation* entlehne ich dabei Miguel de Unamuno, der symptomatisch für das Literaturverständnis um 1900 in seinen poetologischen Texten die verschiedenen Umgänge mit Literatur, vom Schreibakt bis zur Lektüre, nicht allein über das Verb *crear* bestimmt, sondern über *re-crear* als literarische und kulturelle Handlung.

2 Theoretisch-methodologische Grundlagen

*Qu'est-ce que je pense de l'amour? – En somme, je n'en pense rien.
Je voudrais bien savoir ce que c'est, mais, étant dedans,
je le vois en existence, non en essence. (Roland Barthes)*

Im narrativen Umgang mit dem Themenkomplex Liebe liegt die Kunst darin, ein Erleben, ein Gefühl sprachlich oder gedanklich zu fassen. Umso mehr Geschicklichkeit wird verlangt, wenn die Unterscheidung sozial gelebter oder erfahrener Gefühle und literarischer Darstellungen in den Romanen aufgezeigt werden soll. Deshalb scheint es notwendig, theoretische und methodologische Ansätze heranzuziehen, die soziale und literar-ästhetische Aspekte der Liebesdarstellungen berücksichtigen. Neben der in der Forschung verbreiteten Verwendung von Niklas Luhmanns Systemtheorie und Michel Foucaults Diskurstheorie¹ soll im Rückgriff auf gängige Erzähltheorien verhindert werden, dass

1 Um die Bandbreite der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema Liebe aufzuzeigen, seien hier einige viel zitierte Werke genannt: Nahe an der systemtheoretischen Konzeption von Liebe als Kommunikationscode analysiert Sylvie Durrer in ihrem Aufsatz »Un séducteur aux prises avec le script amoureux. Lecture d'une aventure du chevalier de Faublas« (2000) Liebe als Sprachcode. Niels Werbers Monographie *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation* (2003) führt auf die Systemtheorie gestützt eine umfangreiche Analyse der korrelierenden Entwicklungen von Liebesdiskursen und Romanformen in der deutschsprachigen Literatur durch. Ebenfalls mit Schwerpunkt auf der deutschsprachigen Literatur beschäftigen sich die von Karl Heinz Götze u. a. publizierten Beiträge im Sammelband *Zur Literaturgeschichte der Liebe* (2009). Studien zur deutschen realistischen Literatur publiziert Karin Tebben in *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst* (2011). Der von Oliver Jahraus herausgegebene Band *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film: zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung* (2004) versammelt Beiträge, die sich aus systemtheoretischer oder diskursanalytischer Perspektive dem Thema der leidenschaftlichen Liebe nähern, wobei unterschiedliche Medien berücksichtigt werden. Der Schwerpunkt der Analysen liegt jedoch nicht auf spanischen Romanen. Ebenso greift die Germanistin Susanne Illmer in ihrem Werk *Die Macht der Verführer. Liebe, Geld, Wissen, Kunst und Religion in Verführungsszenarien des 18. und 19. Jahrhunderts* (2007) auf Niklas Luhmanns Theorie der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien zurück und verbindet diese mit Foucaults Diskurstheorie. Rein diskursanalytisch streift Jo Labanyi mit ihrer Studie *Gender and modernization in the Spanish realist novel* (2000) den Themenkomplex der Liebe. Carmen Martín Gaites Diskursanalysen in *Usos amorosos del dieciocho en España* (⁶2005) ermöglichen einen tiefen Einblick in die Liebesbräuche des 18. Jahrhunderts. Die soziologisch ambitionierte Schriftstellerin lässt in dieser Studie ästhetische Überlegungen jedoch außer Acht. Myriam Diaz-Diocaretz und Iris

die Literarizität der Texte in den Hintergrund gerät. Das Heranziehen soziologischer Theorien für eine literaturwissenschaftliche Arbeit liegt darin begründet, dass zwischen Liebe in Literatur und Gesellschaft insofern ein Wechselverhältnis besteht, als sich literarische Liebe nicht nur an der kulturellen Wirklichkeit im Sinne einer Referenzialisierbarkeit orientiert, sondern im Roman Formen intimer Kommunikation entwickelt und erprobt werden können, die sich über die Lektüre in der kulturellen Wirklichkeit verselbständigen, denn beide verfügen über denselben Code. Die soziologischen Ergebnisse zur intimen Kommunikation können daher gewinnbringend für die Beschreibung des Motivs Liebe im Roman herangezogen werden, auch wenn die Reflexion über Liebe in der Literatur anderen Zwecken dient als in außerliterarischen Bereichen, worauf besonders Niels Werber in seiner Monographie *Liebe als Roman* hingewiesen hat (vgl. Werber 2003, 18–19). Da mich insbesondere Liebe als ästhetische und poetologische Komponente interessiert, wird neben System- und Diskurstheorie eine moderne Allegorietheorie herangezogen, um der Literarizität der Texte gerecht zu werden.

Der aus den Theorien und ihren Methoden resultierende Pluralismus ist einerseits dem Thema zu verantworten, das aufgrund seiner Komplexität einen mehrdimensionalen Zugang fordert, andererseits bedient sich die Literaturwissenschaft seit jeher unterschiedlichster Ansätze der Erkenntnisgewinnung. Zudem verorten die beiden erstgenannten Theorien den hier verfolgten Ansatz nicht nur im Bereich des gesellschaftlichen Forschungsinteresses, sie fungieren ferner als Anknüpfungspunkte der Literaturwissenschaft an gesellschaftlich relevante Themen, denn beide Theorien schließen allgemeine Reflexionen über Literatur und deren soziale Bedeutung ein. Die folgende Gegenüberstellung der einzelnen Theorien orientiert sich an Luhmanns Leitgedanken der Theoriebildung, »draw a distinction«,² indem zunächst die für den Themenkomplex Liebe relevanten Aspekte der Systemtheorie, danach jene der Diskurstheorie sowie die für die Analyse konstitutiven Merkmale der Allegorietheorie herangezogen werden. Das Zusammenfließen der Theorien mündet sodann in einer Methode,

Zavala versammeln in ihrem Band *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX* (1992) Beiträge unterschiedlicher Autorinnen und Autoren, die sich aus diskursanalytischer Sichtweise dem Thema der Erotik in der spanischen Literatur nähern. Im Bereich der französischen Literaturwissenschaft beschäftigen sich Alain Vaillant mit seiner Monographie *L'amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne* (2002) und Wolfgang Matzat in *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac* (1990) mit der Thematik. Carsten Rohde betrachtet den diskursanalytischen Zugang kritisch aus komparatistischer Sicht in *Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Tolstoi, Fontane)* und schlägt eine hermeneutische Lektüre der Liebesfigurationen vor.

2 Plakativ wird dieses Vorgehen in der dem Text vorgelagerten Grafik dargestellt und in Folge auf die Lektüre von wissenschaftlichen Texten übertragen (vgl. KL 7–13).

mit deren Hilfe Liebesfigurationen im spanischen Roman zu einzelnen repräsentativen Typen verdichtet werden können.

2.1 Das System ›Literatur‹ um 1900

Niklas Luhmanns Theorie der sozialen Systeme beschäftigt sich mit modernen Gesellschaften, die er als funktional ausdifferenziert von vormodernen Gesellschaftsformen unterscheidet. Der grundlegende Gedanke der Systemtheorie besteht in der Differenzierung. Bevor etwas beobachtet oder untersucht werden kann, werden durch das Treffen einer Unterscheidung die Positionen klargestellt, die Kontingenz der eigenen Sichtweise allerdings mit bedacht. Dies gilt auch für die vorliegende Arbeit, die sich methodologisch zwischen funktionaler Analyse der Systemtheorie, Diskursanalyse und Erzähltextanalyse verortet und mögliche andere Methoden daher zwingend vernachlässigt. Laut Luhmann unterscheidet sich die Gesellschaft als System von ihrer Umwelt, wobei sich Systeme durch Ordnung auszeichnen, Umwelt durch Unordnung. Systeme können weiter ausdifferenziert werden und Subsysteme entwickeln, beispielsweise ist die Ästhetik als ein Teilbereich des Systems Wissenschaft angelegt, die Literatur als ein Subsystem der Kunst. Die Systemtheorie stellt ein nicht-hierarchisches Theoriekonstrukt zur Verfügung, da jedes einzelne System für alle anderen Systeme Umwelt ist, demnach auch das Gesellschaftssystem nicht dem Wissenschafts- oder Kunstsystem übergeordnet ist. Romane als Produkte des Kunstsystems können daher auf ihre gesellschaftliche Umgebung Bezug nehmen, wie im Realismus, oder sie lehnen einen derartigen Rekurs ab und orientieren sich an Diskursen des Kunstsystems, wie in der künstlerischen Moderne. Selbst die eigenen ästhetischen Überlegungen einzelner Autoren und Autorinnen müssen nicht zwingend zu einer entsprechenden Umsetzung in der Romangestaltung führen. Ein für die Systemtheorie zentraler Gedanke ist, dass für das jeweilige System die Umwelt ebenso wichtig ist wie das System selbst oder, in paradoxer Formulierung, dass die »Systemtheorie [...] von der Einheit der Differenz von System und Umwelt aus[geht]« (SOS 289).³ Eine potentielle Referenz auf die gesellschaftliche Realität spiegelt sich in Fragen zum Verhältnis von Mimesis und Poiesis der Literatur, die ästhetische und poetologische Überlegungen bis ins 20. Jahrhundert beeinflussen. Systemtheoretisch sind die einzelnen Systeme zwar operational geschlossen, sie verfügen jedoch über Anschlussmöglichkeiten, die eine Beziehung zwischen den Systemen ermöglicht. Um die Jahrhundertwende ziehen besonders die Schnittstellen zwischen Phi-

3 Hier und in weiterer Folge verweist die Sigle SOS auf Niklas Luhmann (2010): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

losophie oder Wissenschaft, Religion und Literatur als Teil der Kunst das Interesse der Autorinnen und Autoren auf sich. Dieses Interesse entspricht einer losen Koppelung, die es der autonomen Dichterin oder dem Dichter⁴ ermöglicht, neben der Übernahme und Transformation systemfremder Diskurse auch die Funktion der Literatur in Abgrenzung zu ihrer Umwelt neu zu diskutieren. Im Zuge der realistischen Schreibweise und ihren Forderungen nach Wissenschaftlichkeit gestaltet sich dieses Verhältnis von Fremd- und Selbstreferenz in einer Kontroverse über Informationsgehalt und Funktion von Romanen sowie der damit verknüpften Möglichkeit, die Lesenden zu bilden. Schriftstellerinnen und Schriftsteller greifen auf die wissenschaftlichen Methoden der Beobachtung, der detaillierten Beschreibung sowie des Experiments zurück und bezeichnen ihre Romane mitunter als Studien. Mit dem modernistischen Schreiben werden hingegen außerliterarische Funktionsansprüche entweder verabschiedet oder das Verhältnis von Gesellschaft und Kunst derart umgekehrt, dass die Romanwirklichkeit in ihrer Gültigkeit über die reale Wirklichkeit erhoben wird. Dies hat zur Folge, dass Poetiken neben produktionsästhetischen Überlegungen verstärkt rezeptionsästhetische Gedanken beinhalten und sich selbst als mögliche Lebensentwürfe präsentieren. Denn der Akt des Lesens wird zum schöpferischen Akt, der es den Rezipienten in Analogie zum Autor oder zur Autorin ermöglicht, neue Welten und Persönlichkeiten zu konstruieren. Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium nimmt dabei eine Zwischenstellung ein, da es zugleich an zwei Systemen – Kunst und Gesellschaft, Fiktion und Realität – Teil hat.

2.2 Zu Form und Funktion höchstpersönlicher Kommunikation im Roman

Liebe als Diskurs oder Kommunikationsmedium zu sehen, berücksichtigt die gesellschaftliche Prägung der Liebe und ihre historische Diversität. Gerade dieses Charakteristikum der Wandelbarkeit erlaubt es, Liebe immer wieder aufs Neue für literarische Kreationen attraktiv zu gestalten. Trotz der historischen Veränderungen und ästhetischen Innovationen lassen sich Konstanten in den unterschiedlichen Ausprägungen des Liebescodes finden, die von der Antike bis zur Jahrhundertwende und noch darüber hinaus in Philosophie und Literatur immer wieder bemüht werden, um Liebe zu beschreiben. Eines dieser traditionellen Elemente von Liebesdiskursen ist die Unterscheidung der Liebe in eine himmlische und eine irdische. Schon in der Antike unterscheidet »ein stets auf

4 In Anlehnung an die weitgefassete Verwendung von *poeta* als Literaturschaffende allgemein, beschränkt sich Dichter bzw. Dichterin hier nicht auf Autoren und Autorinnen von Poesie.

Heilung bedachter Arzt« den Eros in einen ›guten‹ und in einen ›schlechten‹, in die himmlische und in die irdische Liebe, führt Alice Pechriggl in *Eros* an (Pechriggl 2009, 21). Im Verhältnis von Aktivität und Passivität kommt eine weitere bipolare Verbindung zum Tragen, die im Streben zum geliebten Menschen Liebe als aktives Prinzip symbolisiert, während es im Erleiden des Mangels der geliebten Person die passive Kehrseite verkörpert. Einigkeit herrscht schließlich darüber, dass die Liebe die Seelenruhe aus dem Gleichgewicht bringt. Der modern gebrauchte Begriff ›Liebe‹ beinhaltet nämlich nicht nur den griechischen Begriff *eros* – das sinnliche Begehren und Genießen –, sondern umfasst je nach Sichtweise *agapē* – die Liebe als Nächstenliebe – und *philia* – die Freundschaftslove (vgl. ebd., 8). Auch werden die Themen Ehe, Freundschaft und Verführung häufig in Zusammenhang mit Liebe diskutiert sowie die erste Phase der Liebe oder das Sich-Verlieben, das sich aufgrund des entfachten Gefühlswirbels besonders gut für literarische Darstellungen eignet.

2.2.1 Liebe, Eros, Leidenschaft

Eine eindeutige Definition von Liebe ist bisher nicht gelungen und wird auch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden können. Denis de Rougemont führt in *Les mythes de l'amour* (1996) diesen Mangel auf einen Reichtum zurück, der in den modernen europäischen Sprachen in den Worten ›Liebe‹, ›amour‹, ›amor‹ oder ›amore‹ eine Vielzahl von Bedeutungen anhäuft, die allesamt unterschiedlichste zwischenmenschliche Anziehungsformen konnotieren, in der griechischen Antike hingegen noch differenziert wurden.⁵ Neben *philia*, die selbst je nach ihren Bezugspunkten auf Freunde, Gäste oder die leidenschaftliche Liebe bezogen wurde, waren auch *eros*, die Liebe aus Neigung und Leidenschaft, *agapē* als interesselose Zuneigung, die von den frühen Christen auch in der lateinischen Entsprechung *caritas* zur Bezeichnung der Gottesliebe und der Nächstenliebe herangezogen wird oder *mania* als ungebremste Leidenschaft in Gebrauch, um nur einige zu nennen.⁶ Schließlich ergänzt noch *cupere*, ›begehren‹, das Bedeutungsfeld von Liebe und konnotiert in der Inkarnation *Cupidos* vielfach die Begierde, sogar die Sucht oder den tierischen Trieb (vgl. Ribí 2005, 9). All diese unterschiedlichen Bedeutungsnuancen fallen im modernen Gebrauch des deutschen Wortes *Liebe*, aber auch des spanischen *amor* zusammen und vereiteln eine knappe, widerspruchsfreie Definition.

5 Denis de Rougemont bezieht sich neben dem Griechischen und Lateinischen auf romanische Sprachen, das Englische und Deutsche, lässt die slawischen Sprachen jedoch unberücksichtigt.

6 Zu weiteren möglichen Bedeutungen von *philia* im Griechischen (vgl. Rougemont 1996, 14–15).

Selbst in der griechischen Antike ist unverkennbar, dass man nicht einfach von *einem* Eros sprechen kann, denn um die mythologische Figur ranken sich unterschiedliche Erzählungen, die nebeneinander überliefert werden: einmal ist Eros Aphrodites Sohn, ein anderes Mal ihr Gehilfe. In manchen Texten verkörpert Aphrodite die für die Liebe entscheidende Schönheit, während Eros den hässlichen Liebesschmerz darstellt, in anderen Texten hingegen überschneiden sich die Fähigkeiten der beiden mythologischen Figuren (vgl. Pechriggl 2009, 44–45) oder sie ergänzen sich, indem Aphrodite die physische Liebe symbolisiert und Eros über das Gefühl regiert. Gemeinsam ist ihnen ihre ambivalente Persönlichkeit, die in Platons *Symposion* mit Diotimas Definition von Eros als Zwischenwesen aufgegriffen wird. Eros sei weder Gott noch Mensch, sondern ein *daimon*, ein Wesen, das in sich widersprüchlich ist, da es Mangel und Erfüllung zugleich symbolisiert. Dieser Bestimmung im *Symposion* sind unterschiedliche Lobreden zu Ehren des Gottes vorgelagert, die das Spektrum gängiger Liebesdiskurse der Antike auffächern.⁷ In Diotimas Rede schließlich wird Eros als ein dynamisches Prinzip vorgestellt, das sich zwischen extremen Gegensätzen bewegt, als Kind von Poros und Penia ist Eros ein *Dämon*, nicht reich und nicht arm, weder Gott noch Mensch, wissend und unwissend zugleich, auch stirbt er bald und blüht dann wieder auf (vgl. Platon, V 203c–204c). Die Liebe strebt nicht nach dem Schönen, sondern nach der Schöpfung im Schönen, sei es in körperlicher Hinsicht durch das Zeugen von Nachkommen oder in geistiger Hinsicht durch Reden, Schriften oder andere künstlerische oder philosophische Werke. In diesem Fortleben erhält der Mensch Anteil an der Unsterblichkeit und so verhält es sich nach Platon auch mit dem Wissen, das über die Erinnerung sich verändernd lebendig bleibt (vgl. ebd., V 208a–208b). Aufgrund dieser Mittelstellung gelingt es Eros zwischen Menschen und Göttern zu kommunizieren (vgl. ebd., V 201d–211c). Überdies ermöglicht diese bewegliche Position einen Anschluss an Luhmanns systemtheoretischen Ansatz, da Liebe als Kommunikationsmedium schließlich auch dazu dient, zwischen Menschen eine Mittelposition einzunehmen und Austausch zu ermöglichen. Das Trinkgelage endet mit der Rede des Alkibiades, der im Wein- und Liebesrausch seine Erzählung schließlich Sokrates widmet und dessen Vortrag relativiert. Damit

7 Während Phaidros Eros als elternlosen Gott darstellt, der die Menschen zu schönen Taten anstiftet, unterstreicht Pausanias die Narrenfreiheit der Verliebten. Auch findet sich bereits im *Symposion* die wertende Unterteilung in einen moralisch oder gesundheitlich erstrebenswerten und einen schädlichen Eros bei Pausanias und Eriximachos. Aristophanes schließlich besingt den unvergesslichen Mythos der Hermaphroditen, der bis in die heutige Zeit eine Nostalgie nach der Verschmelzung mit der fehlenden Hälfte – *la media naranja* – in Erinnerung hält (vgl. Platon, V 189c–193d). Agathon wiederum lobt die Eigenschaften Eros', während Sokrates Eros über ein auf einer Mangelerfahrung beruhendes Begehren definiert.