



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

La Tribuna
Sitten und Gebräuche
der Zigarettenarbeiterinnen von la Coruña

Naturalismus und Feminismus der liberal-konservativen Aristokratie
Emilia Pardo Bazàn

Verfasserin

Mag. phil. Helga Mena-Bohdal

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin:

o.Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer

Ich danke der Betreuerin meiner Diplomarbeit, Frau o.Univ. Prof. Dr. Friederike Hassauer, deren Anregungen und Ratschläge mir eine wertvolle Hilfe waren.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|--------|--|----|
| | Vorwort | 1 |
| 1. | Einleitung | 2 |
| 1.1. | Absichtserklärung im Prolog | |
| 1.2. | Amparos enttäuschte Hoffnungen | |
| 1.3. | Fragestellungen | |
| 1.3.1. | Der Naturalismus in <i>La Tribuna</i> | |
| 1.3.2. | <i>La Tribuna</i> ein sozialer Roman? | |
| 1.3.3. | Der Feminismus in <i>La Tribuna</i> | |
| 1.4. | Theorien und Methoden | |
| 1.4.1. | Kulturwissenschaft | |
| 1.4.2. | Gender Studies | |
| 1.4.3. | Erzähltheorien | |
| 2. | Grenzüberschreitungen in einer von Männern dominierten Welt | 16 |
| 2.1. | Der Werdegang einer Schriftstellerin | |
| 2.2. | <i>El Nuevo Teatro Crítico</i> und die Verteidigung der Frauen | |
| 2.3. | Widersprüchliche Ansichten | |
| 2.4. | Viel geehrt, doch ausgeschlossen | |
| 3. | Realismus und Naturalismus als Bewegungen einer Epoche | 26 |
| 3.1. | Die Literatur der wissenschaftlich-industriellen Revolution | |
| 3.2. | Merkmale des Realismus als Epochenbegriff | |
| 3.3. | Die Wendung zum Naturalismus in der Literatur | |
| 3.3.1. | Die philosophisch/wissenschaftlichen Grundlagen | |
| 4. | Debates sobre literatura en España | 33 |
| 4.1. | <i>La cuestión palpitante</i> – un estudio de crítica e historia literaria | |
| 4.2. | Reaktionen auf <i>La cuestión palpitante</i> | |
| 5. | Der Naturalismus einer liberal-konservativen Aristokratin | 41 |
| 5.1. | Das Urteil einiger Kritiker und Literaturwissenschaftler | |
| 5.2. | Naturalismus, Romantik und Costumbrismus | |
| 5.3. | Die Bedeutung von <i>La Tribuna</i> | |
| 5.4. | Literarische Techniken in <i>La Tribuna</i> | |
| 5.4.1. | Beobachtung und Dokumentation | |
| 5.4.2. | Mögliche Vorbilder für die Figur Amparo | |
| 5.4.3. | Deskription des Milieus der Unterschicht | |
| 5.4.4. | Deskription von Krankheiten | |
| 5.4.5. | Medizin und volkstümliche Heilkunst | |
| 5.5. | Die Erzählinstanz | |
| 5.6. | Die zitierte Figurenrede | |

| | | |
|--------|---|-----|
| 5.7. | Die erlebte Rede | |
| 5.8. | Physiologie und menschliches Triebleben | |
| 5.8.1. | Das Tier im Menschen | |
| 5.8.2. | Physische Anziehung und Leidenschaft | |
| 5.8.3. | Die Gebärende zwischen Leben und Tod | |
| 5.9. | Die Determiniertheit des Menschen | |
| 5.9.1. | Der Einfluss von Vererbung und Milieu | |
| 5.9.2. | Die Tugend der Armen | |
| 5.9.3. | Der freie Wille | |
| 6. | <i>La Tribuna</i> ein sozialkritischer Roman | 78 |
| 6.1. | Zwei Klassen – zwei Welten | |
| 7. | Conclusiones | 85 |
| 8. | Der Feminismus in <i>La Tribuna</i> | 87 |
| 8.1. | Feministische Diskurse gegen Diskriminierung der Frau | |
| 8.1.1. | Concepción Arenal | |
| 8.1.2. | Emilia Pardo Bazán | |
| 8.2. | Diskurse über Frauen und Diskriminierung | |
| 8.2.1. | Diskurse über arbeitende Frauen | |
| 8.3. | Arbeitende Frauen in <i>La Tribuna</i> | |
| 8.4. | Amparos Ausbruchsversuche | |
| 8.4.1. | Die Öffentlichkeit – Raum der Freiheit und Gefahren | |
| 8.5. | Lesende Frauen im 19. Jahrhundert | |
| 8.6. | Verführung durch eine fremde Rhetorik | |
| 8.7. | Eine Verbindung ohne Zukunft | |
| 8.8. | Die Frau als Sexualobjekt | |
| 8.9. | Die Suche nach einer eigenen Sprache | |
| 8.9.1. | Eine erfolgreiche Rebellion | |
| 8.9.2. | Wehrlosigkeit gegenüber dem Mann | |
| 8.10. | Die Frau der Mittelklasse – eine Frau ohne Persönlichkeit | |
| 8.11. | Proletarische Lebensgemeinschaften | |
| 8.12. | Eine gescheiterte Existenz? | |
| 9. | Conclusiones | 123 |
| 10. | Bibliografie | 127 |
| 11. | Anhang | 137 |
| | Abstract | |
| | Lebenslauf | |

Vorwort

La femme a le droit de monter sur l'échafaud,
Elle doit avoir également le droit de monter à la tribune.
Olympe de Gouges (1748-1793)

La sociedad moderna, que ciertamente ha proclamado los derechos del hombre
[.....] tiene aún sin reconocer los de la humanidad.
Emilia Pardo Bazán (1851-1921)

„Liberté, égalité, fraternité“, das waren die Losungen der Französischen Revolution, welche für alle Menschen gelten sollten. Damit das Recht auf Freiheit und Gleichheit auch für die Frauen Realität werde, verfasste Olympe de Gouge die *Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin*. In diesem Manifest fordert sie für die Frauen u.a. das Recht auf freie Meinungsäußerung. Wenn die Frau das Recht habe, auf das Schafott zu steigen, müsse es ihr auch gestattet sein, in der Öffentlichkeit das Wort zu ergreifen. Bald darauf wurde die Feministin selbst Opfer der Guillotine.

Fast 100 Jahre später kritisiert die spanische Schriftstellerin Emilia Pardo Bazán in ihrem Essay *La mujer española*, dass die Kluft zwischen Frauen und Männern tiefer geworden sei. Während den Männern zahlreiche Rechte zugestanden worden seien, hätten die Frauen keine Fortschritte erzielt. Dank ihrer Energie, ihres scharfen Verstandes, ihrer umfassenden Bildung und ihrer schriftstellerischen Begabung eroberte Doña Emilia allen Widerständen zum Trotz einen Platz im männlich dominierten Literaturbetrieb und vertrat ihre Ansichten in aller Öffentlichkeit. Als 1882¹ ihr dritter Roman *La Tribuna*, die Geschichte der republikanischen Zigarettensarbeiterin Amparo, erschien, war die Pardo Bazán keine Unbekannte mehr. Durch ihren Essay *La cuestión palpitante* (1882-83) über die bei vielen Spaniern verpönten französischen Naturalisten war sie nicht nur in ihrem Land berühmt geworden. Mit einem Roman, der sie, eine katholische, verheiratete Adelige, in eine noch engere Beziehung zu der neuen literarischen Strömung bringen sollte, begab sie sich auf ein gefährliches Terrain.

¹ Nach Neuschäfer ²2001 ist das Jahr der Veröffentlichung des Romans 1882. Manche Publikationen geben 1883 an.

Mit *La Tribuna* bewies die junge Frau ihren Mut und ihre Experimentierfreudigkeit. Dass eine gläubige Katholikin für diesen Roman nach dem Vorbild der materialistischen Naturalisten das Arbeitermilieu beobachtete, dokumentierte und analysierte, muss ihre Zeitgenossen zumindest erstaunt haben. Aus welcher Perspektive die liberal-konservative Aristokratin die bewegte Zeit des demokratischen Sexenniums und das Leben der Zigarettenarbeiterinnen von La Coruña darstellt, ist eine spannende Frage, die hier untersucht werden soll.

1. Einleitung

La Tribuna gilt als der erste spanische Roman, in dessen Mittelpunkt das Milieu von proletarischen Frauen steht.² Die Erzählinstanz folgt der Protagonistin Amparo, die zur Wortführerin der republikanischen Zigarettenarbeiterinnen, zur *Tribuna* wird, in ihr ärmliches Elternhaus, in die proletarischen und bürgerlichen Wohnviertel der Fantasiestadt Marineda und in die staatliche Zigarettenfabrik, wo sie ihrer eintönigen, ungesunden und schlecht bezahlten Arbeit nachgeht. Die Erzählinstanz beobachtet sie bei ihren Treffen mit einem bürgerlichen Galan, der sie schwängert und verlässt. Als Vorleserin republikanischer Zeitungen begeistert sie die Arbeiterinnen für die föderative Republik, als Rednerin tritt sie für die Ideale von sozialer Gerechtigkeit und Gleichheit ein und führt schließlich hochschwanger einen Streik in ihrer Fabrik an.

Die Frauen der Mittelklasse, welche in diesem Roman dargestellt werden, hüten sich davor, öffentlich politische Meinungen zu äußern. Sie scheuen sogar davor zurück, über Politik nachzudenken. Auch die proletarische Amparo begeht mit ihrem öffentlichen Bekenntnis zur Republik eine Transgression, welche mit Risiken verbunden ist.

Damit stellt sich die Frage: wie konstruiert Doña Emilia die Figur dieser Frau, die auf die Tribüne steigt, um für ein politisches Ziel zu agitieren? Repräsentiert sie eine

² Sozialkritische Populärromane erschienen in Spanien schon zwischen 1848 und 1868 als *folletín* und *novelas por entrega*. Sie waren billiger als gebundene Bücher, einfach geschrieben und wurden vor allem von den unteren Schichten gelesen. Ihre ProtagonistInnen kamen meist aus dem Volk. (Wolfzettel 1999: 64). Allerdings wird in diesen Romanen nicht das proletarische Milieu in seiner Komplexität dargestellt.

glaubwürdige Alternative zur Frau der Mittelklasse, welche durch die herrschenden Konventionen auf den privaten Diskurs beschränkt und von öffentlichen Auftritten ferngehalten werden soll?

Während die junge Schriftstellerin an dem Roman arbeitete, schrieb und veröffentlichte sie auch die umstrittene Artikelserie *La cuestión palpitante*. Ziel dieses Essays war es, den spanischen LeserInnen, einen unvoreingenommenen und allgemein verständlichen Einblick in die Werke der französischen Naturalisten zu verschaffen. (Pardo Bazán 1989: 142). Diese Strömung wurde damals von vielen spanischen Intellektuellen wegen ihres Materialismus, ihres Determinismus und ihrer antireligiösen Ideologie als skandalös und unmoralisch abgelehnt. (De Torre 1960: 248). In den Diskussionen über *La cuestión palpitante* wurde Emilia Pardo Bazán von den Gegnern des Naturalismus als getreue Anhängerin Zolas abgestempelt und von manchen heftig bekämpft. Das Erscheinen des Romans *La Tribuna* gab diesen Stimmen neue Nahrung.

1.1. Absichtserklärung im Prolog

In dem Prolog zur ersten Auflage teilt die Autorin den Leserinnen und Lesern mit, welche Absichten sie mit dem Roman verfolge. Sie bezeichnet ihr Werk als eine Studie der lokalen Sitten und Gebräuche und signalisiert auch, dass es als Fiktion zu lesen sei. Da die Handlung mit Ereignissen der jüngsten Zeit, nämlich der September-Revolution von 1868, in einem engen Zusammenhang stehe, habe sie den Ort des Geschehens in die Fantasiestadt Marineda verlegt. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 57).

In Marineda ist an vielen Einzelheiten die Heimatstadt der Autorin La Coruña zu erkennen. Durch Hinweise auf die Fantasiewelten in Romanen von José María de Pereda (Coteruco), Benito Pérez Galdós (Orbajosa) und Juan Valera (Villabermeja) reiht sich Doña Emilia in die Tradition des spanischen Realismus ein. Sie betont auch, dass Erfindungsgabe nicht im Widerspruch zur Beobachtung der Realität stehe, was ebenfalls als Bekenntnis zum Realismus zu lesen ist. Alle Einzelheiten des Mikrokosmos der Fiktion seien der Wirklichkeit entnommen. Die Kombination von

Phantasie und analytischen Fähigkeiten verleihe einem Werk Leben und lasse es wirklich erscheinen. (a.a.O.).

Mit der Bezeichnung ihres Romans als „estudio“ betont die Pardo Bazán ihre Absicht, ein Werk zu schreiben, welches der modernen literarischen Strömung zuzurechnen ist. Sie unterstreicht, dass sie bestrebt ist, „el vigor analítico“ und „el método de análisis implacable que nos impone el arte moderno“ anzuwenden. (a.a.O.: 58). Damit kündigt sie an, dass sie die Grenzen, die ihr als Frau gesetzt sind, überschreiten wird: “[...] she adopted a methodology - that of Naturalism – which demanded qualities conventionally defined as masculine: investigation, observation, analysis, cool objectivity.” (Scanlon 1990: 144).

Doña Emilia grenzt sich ausdrücklich gegenüber Idealismus und Naturalismus ab:

Tal vez no falte quien me acuse de haber pintado al pueblo con crudeza naturalista. Responderé que si nuestro pueblo fuese igual al que describen Goncourt y Zola, yo podría meditar profundamente en la conveniencia o inconveniencia de retratarlo; pero resulta a ello, nunca seguiría la escuela idealista de Trueba y de la insigne *Fernán*, que riñe con mis principios artísticos. Lícito es callar, pero no fingir. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 58).

Die Autorin distanziert sich damit von der beschönigenden Darstellung von Missständen durch idealistische Schriftsteller ebenso wie von der Übertreibung dunkler Seiten der Gesellschaft und der Abgründe der menschlichen Seele durch die Naturalisten. Sie schreibt ebenfalls im Prolog, dass das spanische Volk, wie sie es in ihren Studien beobachten konnte, warmherzig, großzügig und aufrichtig gläubig sei. Es habe nichts mit den Menschen, die in *L'assommoir* oder *Germinie Lacerteux* dargestellt werden, gemein. (a.a.O.: 58 f.).

Was die Sprache ihrer Romanfiguren betrifft, beruft sich die Schriftstellerin wieder auf Perez Galdós und Pereda. Figuren aus der Unterschicht sollen sich so ausdrücken, wie sie wirklich sprechen: “[...] quiero añadir que los maestros Galdós y Pereda abrieron

camino a la licencia que me tomo de hacer hablar a mis personajes como realmente se habla en la región en donde los saqué.” (a.a.O.: 59).

Die Schriftstellerin, die, wie sie schreibt, ursprünglich nur die Absicht hatte, die pittoresken Seiten des Lebens einer sozialen Schicht zu porträtieren, ist im Laufe der Recherche eines Besseren belehrt worden. Sie habe nicht umhin können, in den Roman ihre Meinung einfließen zu lassen. Dennoch sei sie nicht von der Realität abgewichen:

.....no necesité agrupar sucesos, ni violentar sus consecuencias, ni desviarme de la realidad concreta y positiva para tropezar con pruebas de que es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desconoce, y a las cuales por lo mismo atribuye prodigiosas virtudes, y maravillosos efectos. (a.a.O.: 58).

Die Autorin legt damit ihre Absicht, die Leserinnen und Leser zu belehren, offen. Mit dem Prolog, der Stellung bezieht gegen die föderative Republik, die große Hoffnung der Mehrheit der Zigarettenarbeiterinnen, stellt Doña Emilia klar, dass ihre Ansichten mit den ironischen Kommentaren der Erzählinstanz und auch mit den Äußerungen konservativer Romanfiguren übereinstimmen.

1.2. Amparos enttäuschte Hoffnungen

Unter unrealistischen Erwartungen in die ersehnte föderative Republik besonders zu leiden hat Amparo. Sie ist davon überzeugt, dass die föderative Republik die Klassenunterschiede hinwegfegen und eine neue, gerechtere Ordnung den Armen ein besseres Leben bringen wird.

Die erzählte Zeit beginnt vor der Revolution von 1868, als Amparo etwa 13 Jahre alt ist, führt über die Gloriosa zur Regierungszeit Amadeos und endet mit der Ausrufung der Republik im Jahr 1873. Das Mädchen ist die einzige Tochter des Ehepaars Rosendo, einer Zigarettenarbeiterin, die beim Wäschewaschen in einer kalten Winternacht zum Krüppel wurde, und eines ehemaligen Soldaten, der seine Familie durch die Herstellung und den Verkauf von Waffeln mehr schlecht als recht ernährt. Das Mädchen wächst in bitterer Armut auf, lernt aber notdürftig Lesen und Schreiben, so dass sie dem Barbier

von gegenüber täglich aus einer republikanischen Zeitschrift vorlesen kann. Amparo ist neugierig und wissbegierig. Unbeaufsichtigt flüchtet sie aus dem Elend des Elternhauses auf die Straße, durchstreift die Stadt und entdeckt die Wohnviertel der Reichen.

Bald beginnt Amparo in der Zigarettenfabrik zu arbeiten, erlebt dort die Gloriosa und die Regierungszeit Amadeos. Sie wird in der Fabrik zur beliebtesten Vorleserin aus republikanischen Zeitungen, saugt ihre Propaganda kritiklos auf und facht den Enthusiasmus ihrer Kolleginnen an. Bei einem Festakt der föderativen Republikaner wird sie vom Präsidenten der Versammlung zur *Tribuna del Pueblo* erklärt. Ihr Vater, der beim Militär, zu einem gehorsamen Untertanen erzogen wurde, stirbt plötzlich infolge der Aufregung über seine rebellische Tochter.

Als sich der Sohn einer vermögenden bürgerlichen Familie, der Offizier Baltasar Sobrado, für das hübsche, eigenwillige Mädchen interessiert, erlahmt Amparos Einsatz für die Republik. Sie träumt von einem sorgenfreien Dasein als *señora Sobrado* und wäre sogar bereit, dafür ihre Unabhängigkeit aufzugeben. Die Warnungen von Freundinnen, die nicht an die Heirat einer Arbeiterin mit einem *señorito* glauben wollen, nimmt sie nicht ernst. Sie lässt sich von dem jungen Mann verführen, nachdem dieser bei der Seele seiner Mutter geschworen hat, sie zu heiraten. Schon bald kühlt Baltasars Leidenschaft ab und er wird ihrer überdrüssig. Als die Arbeiterin schwanger wird und ihn an sein Versprechen erinnert, verschwindet er aus ihrem Leben und bereitet sich auf die Ehe mit der vermögenden Josefina vor.

Tief verletzt nimmt Amparo ihre politische Agitation mit neuem Elan wieder auf. Die Arbeiterinnen bringen ihr Mitgefühl und Solidarität entgegen, statt sie mit Schadenfreude zu kränken. Hochschwanger führt sie einen Streik für die Bezahlung ausstehender Löhne an. Es gelingt, die Forderungen durchzusetzen, obwohl die Zigarettenarbeiterinnen vor den bewaffneten Soldaten zurückweichen. Im letzten Kapitel mit dem Titel „¡Por fin llegó!“ bringt die Betrogene ihren Sohn zur Welt.

Während sie den Neugeborenen in ihre Arme nimmt, hört sie von der Straße die Rufe „Viva la República federal“, mit denen die Frauen die Ausrufung der Republik begrüßen. Wie ihr weiteres Leben aussehen wird, bleibt offen.

1.3. Fragestellungen

1.3.1. Der Naturalismus in *La Tribuna*

Die Frage, ob es sich bei *La Tribuna* um einen naturalistischen Roman handelt, beschäftigt die Literaturwissenschaft schon seit längerem. Die unterschiedlichen Standpunkte sollen hier dargestellt werden. Offensichtlich ist, dass Emilia Pardo Bazás Katholizismus und ihr Bekenntnis zur Monarchie nicht mit der Weltanschauung Zolas übereinstimmen.

Was die Einordnung von *La Tribuna* betrifft, soll zunächst die These nachgewiesen werden, dass sich Doña Emilia bei der Themenwahl, bei der Recherche zum Roman und beim Schreiben naturalistischer Methoden bedient. Danach soll der Frage nachgegangen werden, wieweit Doña Emilia in dem Roman jene Fehler vermeidet, die sie in *La cuestión palpitante* am Naturalismus Zolas kritisiert hat (etwa die bevorzugte Auswahl von kranken und abnormen Menschen). Außerdem wird in dieser Arbeit untersucht, wie die ideologischen Divergenzen zwischen den französischen Naturalisten, insbesondere Zola, und der spanischen Katholikin in *La Tribuna* zum Ausdruck kommen, vor allem ob die Autorin ihre Romanfiguren als durch Milieu und Vererbung determiniert und von Trieben beherrscht darstellt oder ob der freie Wille für deren Entscheidungen eine gewisse Rolle spielt.

1.3.2. *La Tribuna* ein sozialer Roman?

Mit der Darstellung der Lebensbedingungen des Proletariats, denen das sorglose Leben der Bourgeoisie gegenüber gestellt wird, so lautet eine weitere These, prangert die Autorin die sozialen Ungerechtigkeiten im Spanien des ausgehenden 19. Jahrhunderts an, ohne allerdings einen Ausweg zu zeigen, im Gegenteil, die Erwartungen der Arbeiterinnen in die Republik werden als Illusionen abgetan. Es soll dennoch untersucht

werden, ob das Werk auch als sozialkritischer Roman betrachtet und ob es auch als die Geschichte einer Bewusstseinsbildung der Arbeiterinnen und insbesondere der Protagonistin quergelesen werden kann.

1.3.3. Der Feminismus in *La Tribuna*

Ein wichtiger Punkt bei der Analyse des Romans ist, wie die Feministin Emilia Pardo Bazán die proletarischen Frauen und ihre bürgerlichen Geschlechtsgenossinnen darstellt.

In der Schrift *La mujer española* wird die Pardo Bazán einige Jahre später die Unterschiede zwischen der Unterdrückung der Frauen der Bourgeoisie und der Frauen aus dem Volk analysieren. Doch schon in *La Tribuna* könnte die Lage der Frauen dieser beiden Gruppen unterschiedlicher nicht dargestellt werden. Die Arbeiterinnen sind doppelt ausgebeutet: in der Fabrik und in der Familie. Die Frau aus wohlhabenden Kreisen, für die zunächst der Vater und dann der Ehemann sorgt, führt eine bequeme Existenz, untersteht aber ihr Leben lang der Autorität eines Mannes. Sie ist rechtlos und finanziell von ihm abhängig. Sie ist ans Haus gefesselt und durch Konventionen weitgehend von der Gesellschaft isoliert. Der Proletarierin verleiht ihre Erwerbsarbeit eine gewisse Selbständigkeit und Würde, obwohl sie unter gefährlichen und ungesunden Bedingungen für einen Hungerlohn arbeiten muss. In der Fabrik und im Wohnviertel findet sie in der Gesellschaft von Ihregleichen Mitgefühl und Hilfe.

Mit Amparo hat die Pardo Bazán eine Frauengestalt geschaffen, welche in die Öffentlichkeit tritt und zu politischen Fragen Stellung bezieht, während ihre bürgerliche Rivalin Josefina die den Frauen ihrer Klasse auferlegten Schranken nicht überschreitet. Es stellt sich die Frage, ob die *Tribuna* als gescheiterte Existenz zu betrachten ist, weil sich ihr Traum von einer Heirat nach oben nicht erfüllt hat, weil Baltasar seinen Sohn nicht anerkennt und die Ausrufung der Republik ihre soziale Lage nicht unmittelbar verbessert oder ob sich ihr neue Perspektiven eröffnen könnten.

1.4. Theorien und Methoden

Um die Frage nach dem Einfluss der umstrittenen Strömung des Naturalismus in *La Tribuna* zu beantworten, möchte ich in einem Kapitel die Merkmale des französischen Naturalismus behandeln. Dabei stütze ich mich u.a. auf die Programmatik der französischen Naturalisten, vor allem auf Schriften Zolas sowie auf Untersuchungen von Literaturwissenschaftlern der Gegenwart, die Spezialisten für das 19. Jahrhundert sind. Im Übrigen verwende ich kulturwissenschaftliche Methoden und Ansätze der Gender Studies, um das Werk der Pardo Bazán im kulturellen Kontext der damaligen Zeit darzustellen. Um herauszuarbeiten, wie die Schriftstellerin den Leserinnen und Lesern ihren Stoff präsentiert, greife ich auf Elemente der Erzähltheorie zurück. Diese drei Begriffe sollen im Folgenden definiert werden.

1.4.1. Kulturwissenschaft ³

Der Kulturbegriff wurde je nach Epoche, Weltanschauung und Interessenlage verschieden definiert. In der Antike bezog sich Kultur auf die Tätigkeiten, mit denen der Mensch auf die Natur einwirkte (*cultura agri*), auf die Verehrung der Götter (*cultus deorum*) sowie auf die künstlerische und wissenschaftliche Pflege des menschlichen Geistes und auf die Bekämpfung des Lasters. (Ort 2008: 19). In der Renaissance wird Kultur als Gegenbegriff zur vom Menschen nicht geschaffenen und auch nicht veränderten Natur verwendet. (a.a.O.). Herder (1744-1803) „regt an, den Terminus „Kultur“ im Plural zu gebrauchen: er „spricht von den Kulturen unterschiedlicher Völker und Zeiten und von einzelnen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kulturen innerhalb eines Volkes.“ (Eagleton 2009: 22). Mit der Festigung der Nationalstaaten in Europa und dem Interesse der Romantik für die Volkskunst setzte sich diese pluralistische Auffassung von Kultur durch.

³ Dieses Kapitel ist eine gekürzte Fassung eines Teils meiner Seminararbeit *Christen und Araber im Cantar de mio Cid* bei Frau Prof. Hassauer im Sommersemester 2011.

Im weitesten Sinn umfasst Kultur alles, was der Mensch gestaltend hervorbringt: Technik, Kunst, Literatur, Moral, Recht, Religion und Wissenschaft. Kultur wirkt sinngebend und gemeinschaftsstiftend für die Menschen und beeinflusst die Entwicklung der geistigen und physischen Fähigkeiten des Individuums (Precht/Burghard 1999: 310). Die Entfaltung der Kultur führt dazu, dass der Mensch in einer Welt lebt, die er zu einem immer beachtlicheren Teil selbst hervorgebracht hat.

Das aufstrebende Bürgertum war bestrebt, sich auch im Bereich der Kultur als neue Elite zu präsentieren. Der Aristokratie warf es vor, ihr Kulturbegriff hänge an oberflächlichen Äußerlichkeiten, dem „ungebildeten“ Proletariat sprach sie die Fähigkeit ab, Kultur zu begreifen und erst recht selbst kulturelle Werte zu schaffen. Damit war nach dem rein deskriptiven Kulturbegriff der normative Begriff der bürgerlichen Hochkultur geprägt, der sich von der Populärkultur abgrenzen wollte.

Die britische Bewegung der Cultural Studies (CS), die in den 50er Jahren in der Industriestadt Birmingham entstand, stellt die elitären Kulturkonzepte der Hochkultur und auch die Verurteilung der Kulturindustrie durch die Frankfurter Schule in Frage. CS sucht Zugang zur Alltagskultur der Arbeiter und auch zur Subkultur der jugendlichen Unterschicht sowie marginalisierter Gruppen wie Migranten. Raymond Williams, einer der Gründer dieser Bewegung definiert Kultur „as a whole way of life“, d.h. „eine Vielzahl von bestehenden und möglichen Lebensweisen und ihrer Organisations- und Kommunikationsformen“. (Lutter/Reisenleiter 2008:14). Dieser Kulturbegriff kann als totalisierend bezeichnet werden. Die Vertreter von CS waren bestrebt, ihre theoretischen Erkenntnisse in den Dienst sozialer Bewegungen und kultureller Aktivitäten zu stellen, weshalb ihnen von manchen die Wissenschaftlichkeit abgesprochen wurde. Sie fragen nach Machtstrukturen, die den kulturellen Phänomenen zugrunde liegen, und streben nach deren Veränderbarkeit. (a.a.o.: 13). CS brach auch mit der Verurteilung der Massenmedien, deren Einfluss nach anderen Theoretikern nur zur Volksverdummung führt. Einige ihrer Vertreter kamen zu dem Schluss, dass sich die Menschen nicht unbedingt als passive Empfänger von Texten, so wie sie

ursprünglich gemeint sind, manipulieren lassen. Rezipienten können Botschaften verschiedene Bedeutungen geben. Sie können sich Texte auch subversiv aneignen. (a.a.O.: 36).

Kulturelle Identität/Alterität

Gemeinschaftliches Erinnern, das kulturelle Gedächtnis, welches der französische Soziologe und Begründer der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung Maurice Halbwachs (1857-1945) als erster untersucht hat, dient der Bildung kollektiver Identität. Das kulturelle Gedächtnis unterscheidet sich von der Geschichte. (Erl 42008; 272). Es ist selektiv und gegenwartsbezogen, d.h. es werden Elemente in das Gedächtnis aufgenommen, die für die Bewältigung der Aufgaben der Gegenwart und für die Durchsetzung der eigenen Interessen nützlich sind. Das kulturelle Gedächtnis ist ein Konstrukt ebenso wie die kulturelle Identität, das von den Angehörigen eines Staates, einer Gesellschaft oder einzelner Gruppen (Subkultur) diskursiv konstruiert wird. Durch kulturelle Identität entsteht das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem kulturellen Kollektiv. Identitätsstiftend wirkt die Vorstellung, sich von anderen Gruppen kulturell zu unterscheiden, etwa durch Sprache, Religion, Wertvorstellungen, sexuelle Orientierung, Sitten und Gebräuche.

Erst durch die Wahrnehmung von Alterität, durch die Abgrenzung von anderen Gruppen wird die Identität konstruiert. Das Fremde kann als Bedrohung, welche bekämpft werden muss, wahrgenommen werden. Es kann aber auch als Bereicherung betrachtet werden, wie das die Vertreter der interdisziplinären Fremdeheitsforschung (Xenologie) darstellen. Die Erfahrung des anderen ist aus dieser Sicht keine Bedrohung der eigenen Identität, sondern die Grundlage für neue Sinnstiftungen. (Wierlacher/Albrecht 2008: 284).

Kultur als Zeichensystem

Die Semiotik ist die Wissenschaft von den Zeichen. Der Kulturwissenschaftler Ernst Cassirer (1874-1945) beschrieb bestimmte Arten von Zeichensystemen als symbolische

Formen einer Gesellschaft, die ihre Kultur ausmachen. Die Kultursemiotik hat diese Zeichensysteme zum Gegenstand. (Posner 2008: 40). Es stellt sich die Frage, wodurch sich die Identität einer Kultur bestimmt, wie sich verschiedene Kulturen zueinander verhalten und wie Kulturwandel zustande kommt. Kulturen lassen sich nach der Kultursemiotik in drei Arten von Zeichenprozessen einteilen:

Die soziale Kultur einer Gesellschaft charakterisiert sich durch Institutionen, die auch als Soziefakten (gebildet analog zu den Begriffen Artefakten und Mentefakten) bezeichnet werden können. Über diese Verbindungen kommunizieren Gruppen von Individuen miteinander. (Posner 2008: 49).

Eine Gesellschaft wird durch ihre materielle Kultur, die Gesamtheit ihrer Artefakten definiert. Unter Artefakten versteht man Produkte eines absichtlichen Verhaltens, dazu gehören Werkzeuge.

Die mentale Kultur, die sogenannten Mentefakten bezeichnen die Ideen und Werte einer Gesellschaft, sowie die Konventionen, die ihre Verwendung und Darstellung bestimmen. „Mentale Kultur ist demnach nichts anderes als ein System von Zeichenkonventionen, das die Mitglieder einer Gesellschaft miteinander gemeinsam haben.“ (Posner 2008: 53).

Kulturelle Dynamik und Kulturwandel kommen zustande, weil die verschiedenen Gruppen einer Gesellschaft einer Vielzahl von Codes unterschiedliches, sich veränderndes Gewicht beimessen. So kommt es zu Auseinandersetzungen und „so entsteht kulturelle Dynamik, welche dem Kulturwandel zugrunde liegt.“ (Posner 2008: 54). Alle Kulturen heben aus der Menge aller Texte, welche sie bestimmen, eine kleine Teilmenge heraus, die ihre Mitglieder im Hinblick auf ihre kulturelle Identität für wichtig halten. (Posner 2008: 56 ff.). Der russische Literaturwissenschaftler Juri Michajlovic Lotman (1922-1993) hat ein Modell entwickelt, welches Codes, die für das Verständnis von Texten erforderlich sind, in „semiosische“ und „nichtsemiosische Sphären“ einteilt. Ein Wandel in der kulturellen Identität ergibt sich aus einer Verschiebung zwischen semiosischen und nichtsemiosischen Sphären und innerhalb

einer semiotischen Sphäre vom peripheren Kulturellen zum zentralen Kulturellen oder umgekehrt. (Posner 2008: 59).

1.4.2. Gender Studies

Der Begriff *gender* wurde aus der englischen Grammatik entlehnt, um sozio-kulturelle Funktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit zu bezeichnen, welche nicht kausal mit dem biologischen Geschlecht (*sex*) verbunden sind, sondern eine kulturelle Interpretation darstellen, welche dem Individuum über „eine Geschlechterrolle einen spezifischen Ort in der Gesellschaft zuweist.“ (Feldmann/ Schülting ⁴2008, 244).

„Gender Studies oder Gender-Forschung analysieren das hierarchische Verhältnis der Geschlechter, wie es sich in den verschiedenen Bereichen einer Kultur manifestiert.“ (Feldmann/Schülting ⁴2008: 245). Gender Studies gehen davon aus, dass „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ gesellschaftliche Konstrukte sind, die nicht kausal auf biologische Unterschiede zwischen den Geschlechtern zurückzuführen sind. Gegenstand der Analyse ist die Geschlechtlichkeit, das Genus als historisch wandelbares, gesellschaftlich-kulturelles Phänomen. (a.a.O.). Anthropologische Forschungen haben die Vielfalt der *gender*-Systeme in verschiedenen Kulturen unter Beweis gestellt. (a.a.O.: 246).

Gender Studies sind keine eigenständige Forschungsrichtung, sondern eine spezifische Art des Herangehens an kulturelle Phänomene. Ihre Fragestellungen sollten jedoch jeder Forschung zugrunde liegen. Die Kategorie *gender* ist nicht nur Bestandteil der Literatur- und Sozialwissenschaften, sondern auch ein wichtiger Aspekt in der naturwissenschaftlichen und historischen Forschung. (a.a.O.: 246).

Da Gender Studies die Frage stellen, wie die Geschlechterdifferenz in einer bestimmten Gesellschaft konstituiert wird, welche Funktion und Ausformung sie annimmt, wird *gender* auch im Zusammenhang mit anderen hierarchisierenden Kategorien wie Klasse und ethnische Zugehörigkeit untersucht. (a.a.O.: 246). In der Literaturwissenschaft

analysieren Gender Studies, wie kulturelle Zuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in literarischen Werken begründet, bestätigt oder revidiert werden. Dazu müssen Texte in ihrer historischen und kulturellen Spezifität, d.h in ihren intertextuellen Bezügen gelesen werden. (a.a.O.: 247).

Manche WissenschaftlerInnen lehnen die Gegenüberstellung von *gender* und *sex* ab. Sie sind der Meinung, dass es keine von der jeweiligen Kultur unabhängige männliche und weibliche Körperlichkeit geben kann. Erst die Gesellschaft identifiziere bestimmte Körpermerkmale als Geschlechtsmerkmale. (Feldmann/ Schülting 2002: 145).

Die amerikanische Philosophin und Theoretikerin der *Gender* und *Queer Studies* Judith Butler lehnt die Annahme ab, „dass Zweigeschlechtlichkeit ein präkulturelles, natürliches Phänomen sei.“ Sie vertritt die Auffassung, „dass Geschlecht eine ausschließlich soziale Konstruktion darstellt, die dem Körper ein – biologisches - Geschlecht als Norm erst einschreibt und diese nachträglich als körperlich-natürliche Substanz wertet.“ (Bublitz 2010: 52). Butler hält die Unterscheidung zwischen biologischem (*sex*) und sozialem Geschlecht (*gender*) für unbrauchbar, „denn auch *sex* ist eine diskursive Konstruktion geschlechtlicher Identität – vorgeprägt durch einen soziokulturell etablierten binären und perzeptuell festgefügten Blick auf den menschlichen Körper.“ (Blödorn 2010: 390). Diese diskursiv konstituierte Geschlechteridentität ist nach Butler verbunden mit dem normativen Modell der Zwangsheterosexualität.

1.4.3. Erzähltheorien

Erzähltheorien oder Narratologie erforschen mit unterschiedlichen Ansätzen „Arten, Strukturen und Funktionsweisen narrativer Phänomene.“ (Nünning ⁴2008: 176). Ziel ist eine systematische Beschreibung dieser Phänomene. Die Erzählforschung geht von den Grundproblemen der Poetik des Aristoteles aus, hat ihren Ursprung jedoch vor allem im Strukturalismus. Sie ist bestrebt, Modelle für die Beschreibung von Strukturen von Erzählungen zu entwickeln. Dabei beschränken sich Erzähltheorien nicht auf die

Analyse literarischer Texte, weil narrative Elemente auch in anderen Textsorten und Gattungen zu finden sind. (a.a.O.).

Nünning teilt die Entwicklung der Erzähltheorie in drei Phasen ein: die prä-strukturalistischen Anfänge, die strukturalistische Kernphase (bis Ende der 80er Jahre) und die Phase der interdisziplinären Weiterentwicklung. (a.a.O.). Gérard Genette legt in seiner Studie über den Diskurs des Erzählens (1972) den Anwendungsbereich der Erzählforschung „auf die Untersuchung der sprachlichen Gestaltung zeitlich angeordneter Ereignisse und Situationen fest und stellt die Analyse der Beziehung zwischen erzählten Geschichten und der Form ihrer erzählerischen Wiedergabe in den Mittelpunkt.“ (a.a.O.). Damit verlagert sich das Interesse der Erzähltheorien „von der erzählten Geschichte auf die Ebene des Erzählens.“ (a.a.O.: 177). Genette beschäftigt sich u.a. in seiner Zeitanalyse mit dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie dem Modus, der narrativen Stimme (wer spricht?) und der erzählerischen Vermittlung durch Fokalisierung (wer sieht? aus welcher Sicht wird erzählt?). Er greift auch die bereits von Bachtin und Kristeva behandelte Problematik der Intertextualität wieder auf und entwickelt sie weiter. (Antor ⁴2008: 250).

Andere Ansätze der Erzähltheorie befassen sich „mit den Techniken, mit denen Gedanken, Gefühle, Wahrnehmungen und Erinnerungen von Figuren narrativ vermittelt werden.“ (Etwa die Verwendung der erlebten Rede, des Gedankenberichts und des inneren Monologs). (Nünning ⁴2008: 177).

In jüngster Zeit ist in der Entwicklung der Erzählforschung eine Hinwendung zu Fragen der Kulturwissenschaft zu beobachten u.a. durch feministisch orientierte Beiträge zur Narratologie, für welche *gender* im Zentrum ihrer Untersuchungen steht. (a.a.O.: 177 f.). Feministische Arbeiten beschäftigen sich meist weniger mit den strukturellen oder erzähltechnischen Fragen als mit der inhaltlichen Darstellung von Frauenfiguren. Feministische Literaturwissenschaft hat „den kritischen Blick für die Gestaltung von Frauenbildern in fiktionalen Texten geschärft und sexistische Tendenzen in der

Figurendarstellung aufgedeckt“ (Nünning 2004: 8), dafür aber das „Wie“ der Erzählung oft vernachlässigt. Eine Verknüpfung von Elementen der Erzähltheorien und der feministischen Narratologie könnte für beide Arten der Analyse eine Bereicherung darstellen. Ein feministisches Herangehen an Literatur bereichert die Erzähltheorie durch Antworten auf Fragen nach dem Wirklichkeitsbezug und der Bedeutung literarischer Texte. Die Auseinandersetzung mit erzähltheoretischen Ansätzen könnte die feministische Literaturwissenschaft dazu anregen, geeignete Modelle und eine angemessene Metasprache zu entwickeln, um ihre Zielsetzungen besser zu verfolgen. (siehe auch Nünning 2004).

2. Grenzüberschreitungen in einer von Männern dominierten Welt

Um den Roman *La Tribuna* in das Gesamtwerk seiner Autorin einzuordnen, soll zunächst ein Überblick über den Werdegang von Emilia Pardo Bazán gegeben und eine Kontextualisierung ihres Oeuvres versucht werden. Zu ihren Lebzeiten (1851-1921) war sie eine herausragende Persönlichkeit des spanischen Kulturlebens. Auch im Ausland, vor allem in Frankreich war sie in intellektuellen Kreisen bekannt. Während andere Schriftstellerinnen oft ihre Identität hinter männlichen Pseudonymen verbargen oder zumindest öffentliches Auftreten vermieden,⁴ scheute sie sich nicht, ihre Schriften mit ihrem Namen zu zeichnen und öffentlich zu strittigen Fragen ihre Meinung zu äußern.

Mit ihrem reichen literarischen Werk aus Romanen, Novellen, Erzählungen, Gedichten, Theaterstücken, Reiseberichten und verschiedenen vor allem literaturkritischen Essays fand die Pardo Bazán Beachtung und Bewunderung. Sie veröffentlichte ihre Beiträge nicht nur in Spanien und anderen europäischen Ländern, sondern auch jenseits des Atlantiks. Ihr Intellekt und ihre Bildung wurden allgemein anerkannt. Bedeutende Schriftsteller und Kritiker korrespondierten mit ihr und kamen zu den Tertulias in ihren

⁴ Die Feministin Concepción Arenal (1820-1893) veröffentlichte ihre Essays lange unter dem Namen ihres Mannes oder anonym. (Irizarry 1993: 44 f.). Cecilia Böhm Faber (1796-1877) zeichnete ihre Romane mit dem männlichen Pseudonym Fernán Caballero, bis ihre Identität nicht mehr zu verheimlichen war. (Manier 1993: 67 f.).

Häusern in La Coruña und Madrid zusammen. Doch ihr öffentliches Auftreten und ihre Ansichten, mit denen sie die Konventionen des 19. Jahrhunderts übertrat, machten ihre Schriften oft zum Gegenstand von Polemiken und ihre Person zur Zielscheibe verletzender Angriffe.

Emilia Pardo Bazán überwand als einzige der zahlreichen schreibenden Frauen ihrer Zeit die Barriere, welche die Geschlechter auf literarischem Gebiet trennte. Nur Doña Emilia galt wegen ihrer intellektuellen Fähigkeiten und ihrer außergewöhnlichen Energie als *escritora*, während die anderen schreibenden Frauen von den Männern abschätzig als *litteratas* – eine Deformation der männlichen Form *litterato* – bezeichnet wurden. (Bieder 1998: 77 f.). Als *mujer de letras* trat sie 1884 der Asociación de Escritores y Artistas Españoles bei, handelte mit Verlagen ihre Verträge aus und verteidigte ihre Autorenrechte. (Botrel 2003, 157 ff.).

Wegen Pardo Bazáns Transgression der von den Männern gesetzten Schranken, wegen ihrer Auseinandersetzung mit dem von vielen verurteilten Naturalismus, der Veröffentlichung von als naturalistisch geltenden Romanen, der Publikation von Essays in Zeitschriften mit hohen Auflagen und der Beschäftigung mit natur- und geisteswissenschaftlichen Themen wurde ihre „Weiblichkeit“ von manchen angezweifelt. Es wurde ihr vorgeworfen, sie schreibe männliche Literatur. (Bieder 1998: 78). Die Pardo Bazán wies die Vorstellung, dass Frauen auf eine bestimmte Art, in bestimmten Gattungen und über genau umrissene Themen zu schreiben hätten, entschieden zurück. Auf Luis Alfonsos Kritik, dass sie als Frau die literarischen Praktiken der Gruppe um Zola verteidigte, entgegnete sie: „[...] Dentro del terreno literario no hay varones ni hembras [...]“ (zitiert nach Acosta 2007: 214). Emilia Pardo Bazán gehört zu den wenigen schreibenden Frauen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, welche versuchen, die Gender-Schranken beim Schreiben und Lesen niederzureißen: “It is she who envisions the possibility that a women writes from her own experience, following her own inner voice, and not in conformity to socially imposed gender identity.” (Bieder 1995: 116). Kompromisslos verfolgte sie ihren Weg. Um ihre Arbeit

ungehindert fortzusetzen, trennte sie sich von ihrem Ehemann, der wegen des Skandals um ihren Essay *La cuestión palpitante* von ihr verlangte, das Schreiben aufzugeben.

Die spanische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts versperrte den Frauen nicht nur den Zugang zu den Universitäten⁵, sie suchte jede intellektuelle Entwicklung, die nicht allein der Vorbereitung auf Ehe und Mutterschaft diene, zu unterbinden. Emilia Pardo Bazán fand jedoch in ihrem familiären Umfeld Bedingungen vor, welche ihr Streben nach Wissen förderten. Von ihrem in Gender-Fragen fortschrittlichen Vater zum Studium ermuntert, konnte sich die einzige Tochter einer Familie der galicischen Provinzaristokratie Raum schaffen und ihre intellektuellen und künstlerischen Talente entfalten. Jung verheiratet, lernte sie gemeinsam mit ihrem Ehemann, der Rechtswissenschaften studierte, für dessen Prüfungen und konnte so, wenn schon keinen akademischen Titel, so doch Wissen erwerben. Der Krausist Giner de los Ríos (1839-1915), ein Freund der Familie, den sie in einem Nachruf als „resueltamente feminista“ bezeichnete, ermutigte sie zu schreiben und gab ihr Ratschläge für das Selbststudium. (Gunia 1998: 17).

Die Bibliothek ihres Elternhauses und die von Freunden der Familie standen Emilia schon als Kind offen und erlaubten es ihr, durch die Lektüre philosophischer, literarischer und naturwissenschaftlicher Schriften ein umfangreiches und fundiertes Wissen zu erwerben sowie ihre Vorliebe für bestimmte Gattungen und Richtungen zu erkennen. Trotz dieser günstigen Bedingungen, durch welche ihre Begabungen früh gefördert wurden, litt die Schriftstellerin unter ihrem Schicksal als Autodidaktin. In *Apuntes autobiográficos* prangert Doña Emilia die Diskriminierung der Frau im Bereich der Bildung an:

Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación. Los varones, desde que pueden andar y hablar, concurren a las escuelas de instrucción

⁵ Concepción Arenal (1820-1893) schnitt sich das Haar kurz und besuchte ab 1842 als Mann verkleidet die Madrider Universität, um Recht zu studieren.

primaria; luego, al Instituto, a la Academia, a la Universidad, sin darse punto de reposo, engranando los estudios. (Pardo Bazán 1886).

Obwohl die Pardo Bazán früh heiratete, sollte ihr Leben anders aussehen als das der meisten Frauen ihrer Zeit und ihrer Klasse. Frühe Reisen ins Ausland erweiterten ihren Horizont. Zwischen 1871 und 1874 besuchte sie u.a. Paris, Wien, Genf und London. Später lebte sie immer wieder längere Zeit in Paris. Dort lernte die Schriftstellerin neue literarische Strömungen und ihre Vertreter kennen und sorgte dafür, dass diese Bewegungen in Spanien bekannt wurden. Ihre ersten viel beachteten, teils preisgekrönten Veröffentlichungen waren ein Essay über den Benediktinerpater der Aufklärung Benito Feijoo (1876), Studien über Dante, Milton und Darwin (1877) sowie andere populärwissenschaftliche Beiträge. Zwischen 1878 und 1880 veröffentlichte sie literaturkritische Artikel in *El Heraldo Gallego*, *La Revista europea* und *La Revista de Galicia*, in denen sie Ideen über Literatur vorbrachte, die sie später in *La cuestión palpitante* genauer ausführen sollte. (Clémessy, 1981: 41).

2.1. Der Werdegang einer Schriftstellerin

Emilia schrieb als junges Mädchen Gedichte. Als sie costumbristische Erzähler sowie historische Romane entdeckte, erkannte sie, dass der Roman zu einer ernst zu nehmenden Gattung geworden war (Gunia 1998: 184), während sie am spanischen Roman der Romantik die Wirklichkeitsfremdheit und den pathetischen Stil kritisierte. (Clémessy 1981: 41). Die junge Frau las begeistert die Romane der spanischen Realisten Valera, Alarcón und Galdós. Nach dem literarischen Niedergang der isabelinischen Zeit beginnt mit diesen Schriftstellern der Generation von 1868 die Erneuerung des spanischen Romans. „Nach den Anfängen bei Fernán Caballero steht diese Generation [...] für die uneingeschränkte Hinwendung zur Wirklichkeit und die Durchsetzung des realistischen Romanparadigmas.“ (Wolfzettel 1998: 120).

Die Pardo Bazán sieht als Betätigungsfeld des Romanschriftstellers die äußere Welt mit ihren verschiedenen Facetten und ihren pittoresken Erscheinungen sowie die innere Welt der Seele der Menschen mit ihrem unendlichen Schatz an Gefühlen. (Clémessy

1981: 42). Da Emilia Pardo Bazán Französisch las, waren ihr die Werke der französischen Schriftsteller im Original zugänglich, bevor sie ins Spanische übersetzt waren. Sie las Flaubert, die Brüder Goncourt und Daudet und 1879 Zolas umstrittenen Roman *L'assommoir*. Im gleichen Jahr veröffentlichte sie auch ihren ersten Roman *Pascual López* zunächst in der Zeitschrift *Revista de España*.

Pascual López wurde von einigen einflussreichen Kritikern sehr gelobt. Das Urteil des Schriftstellers und gefürchteten Kritikers Manuel de la Revilla zeigt den Machismo der damaligen Zeit besonders deutlich. Abgesehen von einigen Kritikpunkten äußert sich de la Revilla sehr positiv über den Roman. Doch schließlich schreibt der misogyne Kritiker: „[...] debe ser fruto de una equivocación de la naturaleza, que encerró el cerebro de un hombre en un cráneo de mujer.“ (zitiert nach Gunia 1998: 186). Damit macht der gestrenge Kritiker die Pardo Bazán zu einem hybriden Wesen, dessen hervorragende Leistung auf einem Irrtum der Natur beruhen musste.

Im Vorwort zu ihrem zweiten Roman *Un viaje de novios* (1881) bekräftigt die Autorin ihr Bekenntnis zur Vorgangsweise der Realisten, weil ihr diese für den modernen Roman als einzig mögliche Methode erscheint. Sie weist darauf hin, dass die Schriftsteller auf neue Techniken, auf die Beobachtung und Analyse der Realität, zurückgreifen müssen. Der Autor brauche nicht nur Phantasie, sondern im gleichen Ausmaß die Fähigkeit zu beobachten und zu analysieren. Er bringe nur seine besondere Art, die Realität zu sehen, in sein Werk ein. Wie sie es ausdrückt: „La novela es el traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales.“⁶ (zitiert nach Clemessy 1981: 23).

Zum ersten Mal bezieht sich Emilia Pardo Bazán in diesem Vorwort auf die neue literarische Strömung in Frankreich und verwendet den Begriff Naturalismus. Sie stellt realistische Züge in dieser literarischen Bewegung fest, kritisiert jedoch bereits die

⁶ Diese Idee hat Zola u.a. folgendermaßen ausgedrückt: „[...] une oeuvre n'est jamais qu'une tranche de vie vue à travers un tempérament.“

übertriebene Darstellung des Abstoßenden und den Pessimismus der modernen Schule. (Flasche 1989: 520 f.).

Als die Werke der Naturalisten in Spanien heftige Auseinandersetzungen auslösten, verfasste die Pardo Bazán den Essay *La cuestión palpitante*, welcher 1882-83 in 20 Beiträgen in der Zeitschrift *La Época* veröffentlicht wurde. Wenige Jahre später stellte die Schriftstellerin dem spanischen Publikum die gesellschaftlichen und literarischen Entwicklungen im Zarenreich vor. Der umfangreiche zweibändige Essay *La Revolución y la Novela Rusa. Lecturas en el Ateneo de Madrid* (1887) fand wie die Vortragsreihe im Ateneo lebhaftes Interesse und große Anerkennung. (Patiño Eirín 1997: 239 ff.). Am russischen Realismus bewunderte die Pardo Bazán eine Art von Schönheit und einen Spiritualismus, den sie in den Romanen der französischen Naturalisten vermisst hatte.

Die meisten Literaturwissenschaftler teilen das Werk der Pardo Bazán in zwei Perioden ein: eine naturalistische und eine „spirituelle“ Phase. (Hemingway 1983: 3). Für Maurice Hemingway ist der entscheidende Faktor für die Entwicklung der Pardo Bazán als Romanschriftstellerin ihr wachsendes Interesse an Psychologie. Hemingway setzt den Wendepunkt in Doña Emilias literarischem Schaffen mit ihrem berühmtesten Roman *Los pazos de Ulloa* (1886) an. Während vor dieser Zeit die Autorin vor allem der Darstellung der äußeren Welt ihre Aufmerksamkeit schenkte, stand danach die Dramatisierung der menschlichen Psyche im Mittelpunkt. Der zentrale Punkt ist für den Literaturwissenschaftler die Beschäftigung mit Psychologie, auch in den drei letzten Romanen: „Even in her last three (undoubtedly religious) novels a major interest is the psychology of religious experience.“ (Hemingway 1983: 3 f.).

Die Schriftstellerin sah, wie schon erwähnt, eine Aufgabe der Literatur in der Beobachtung, Analyse und Darstellung der Realität. Mindestens ebenso wichtig war für sie die Schaffung von Schönheit. Kunst dürfe niemals als Propagandamittel, auch nicht im Interesse ethischer Ziele eingesetzt werden. (Osborne 1950: 100). Die Quelle von Schönheit, schreibt die Schriftstellerin in *La literatura francesa moderna*, sei die

Wahrheit: „La fuente de toda belleza es la verdad.“ (zitiert nach Osborne 1950: 98). Wenn die Absicht des Autors auch nicht die Vermittlung von Werten sein dürfe, so transportiere nach Doña Emilia jedes wirklich schöne Werk automatisch auch moralische Werte, obwohl das Werk an sich weder moralisch noch unmoralisch sei.

Emilia Pardo Bazán betont immer wieder, dass sich die Vorstellungen von Schönheit von einer Epoche zur anderen und von einem Land zum anderen unterscheiden. Kunstwerke werden von der Zeit, in der sie entstehen, geprägt. So schreibt sie in *La cuestión paripitante*:

Esta brevísima excursión por el campo de la novela desde su nacimiento hasta la aurora de los tiempos modernos, en los cuales tanto se enriqueció y tantas metamorphosis sufrió, nos enseña cuán mudable es el gusto y cómo las épocas forman la literatura a su imagen. (Pardo Bazán 1989: 187).

Die Literatur befindet sich in einem ständigen Prozess der Veränderung. Im 19. Jahrhundert sind es vor allem die Naturwissenschaften, die der Kunst und der Ästhetik ihren Stempel aufgedrückt haben. (Osborne 1950: 101).

Was sind die Charakteristika von Schönheit? Emilia Pardo Bazán definiert sie wie der Benediktinermönch der Aufklärung Benito Feijoo als *no sé qué*, das logisch nicht zu erfassen ist, das Ungreifliche, undefinierbare, das die Sinne anspricht. Sprache soll, so Doña Emilia, vor allem visuelle Empfindungen hervorrufen, aber auch alle anderen Sinne ansprechen. Sie bewundert die Brüder Goncourt, die mit ihren Worten Bilder in herrlichen Farben malten. Schönheit charakterisiert nach Pardo Bazán ein breites Spektrum von Kunstwerken. In den Kanon des Schönen geht jedes Werk ein, das die Sinne anspricht, emotional erschüttert und tiefe Empfindungen auslöst. In diesen Genuss kommt jedoch nur eine schmale Schicht von dafür vorbereiteten Kennern.

2.2. *El Nuevo Teatro Crítico* und die Verteidigung der Frauen

Doña Emilia hatte genügend Energie, um sowohl an Romanen und Erzählungen als auch an Literaturkritiken zu arbeiten und die Leitung von Zeitschriften zu übernehmen. Von 1891 bis 1893 brachte sie eine literarische Monatszeitschrift heraus, für die sie alle

Beiträge selbst verfasste. In Erinnerung an den von ihr verehrten Benediktinerpater Benito Jerónimo Feijoo, einen bedeutenden Gelehrten der Aufklärung, nannte sie die Zeitschrift *El Nuevo Teatro Crítico*.⁷ Doña Emilia sah in ihm einen großen Denker, der den Weg zur experimentellen Wissenschaft bereitet und die Frauen gegen misogynen Vorurteile verteidigt hatte. (Clemessy 1981: 20).

Emilia Pardo Bazán gab sich nicht damit zufrieden, Anerkennung für ihre eigenen Leistungen zu suchen, sondern brachte viel Zeit und Energie für ihr Engagement für Frauenrechte auf. (El Saffar 1993: 78). In theoretischen Schriften (z.B. *La mujer española* und *La educación del hombre y de la mujer*) und bei spanischen und internationalen Kongressen trat sie vor allem für das Recht der Frauen auf Bildung, Berufsausübung und Gleichstellung in Ehe und Familie ein. In der Reihe *La biblioteca de la mujer* brachte sie Schriften heraus, welche sich mit der Unterdrückung der Frau und Wegen zu ihrer Emanzipation beschäftigten. In ihrem narrativen Werk stellt die Autorin das Schicksal von Frauenfiguren und das Milieu, in dem sie leben, dar und prangert die Benachteiligung der Frauen an, aus der sich nur Feita, die Protagonistin von *Memorias de un solterón*, befreien kann.

2.3. Widersprüchliche Ansichten

In Emilia Pardo Bazáns Weltanschauung vermischen sich fortschrittliche und konservative Elemente. Ihre wache Intelligenz befähigt sie zur kritischen Auseinandersetzung mit neuen kulturellen Entwicklungen, ohne ihr Denken von etablierten Normen einschränken zu lassen, ohne Angst gegen Tabus zu verstoßen, immer nur vom Streben nach Wissen beseelt. Dadurch schafft sie ein literarisches Werk, wie es Romantik und Realismus nicht zustande gebracht haben. Germán Gullón formuliert das Neue, Fortschrittliche an den Romanen der Pardo Bazán wie folgt:

En suma, que nuestra escritora aboga por una novela que además de lo racional, lo reflexivo, y de los contenidos espirituales, incluya la dimensión

⁷ In seinem umfangreichen Werk *El Teatro Crítico Universal* trat der galicische Mönch gegen religiösen Dogmatismus auf und setzte sich für die Freiheit des wissenschaftlichen Beobachtens und Denkens ein. (Neuschäfer ²2001: 194 f.).

corpórea, vital. Pide un equilibrio entre lo mental y lo emocional, que los escritores incluyan a la vida en sus ecuaciones compositivas, que la narrativa por encima de lo emocional (característica del romanticismo) y de lo racional (característica del realismo castizo, a lo Doña Perfecta), que dé entrada a una estructura psicológica amplia, con características desconocidas por el romanticismo y por el realismo. (Gullón 1997: 191).

So fortschrittlich die kulturellen Einstellungen Doña Emilias waren, so konservativ waren ihrer politischen Ansichten. Sie war zwar mit den bestehenden Zuständen in Spanien nicht zufrieden, zeigte sich aber gleichzeitig als eine Gegnerin grundlegender Veränderungen. Sie befürwortete ihr Leben lang eine starke Monarchie und eine einflussreiche katholische Kirche. Die Republik und den Parlamentarismus lehnte sie entschieden ab. Trotz gewisser Kritikpunkte behandelt sie sowohl in ihren theoretischen Schriften als auch in ihrer Fiktion die Aristokratie mit mehr Sympathie als die bürgerliche Mittelklasse. Die Schriftstellerin genoss in den höchsten Kreisen großes Ansehen und war mit der Regentin Cristina befreundet. (Hilton 1954: 11). Sie distanzierte sie sich später vom Neo-Katholizismus⁸ ihrer Jugend. (Pattison 1971: 5). Allerdings verteidigte sie auch noch in späteren Schriften die Inquisition und in den Romanen *Una cristiana* und *La prueba* werden die Juden als unangenehm und abstoßend dargestellt. (Hilton 1954: 9). Hilton vermutet den Einfluss der Rassentheorie Gobineaus, wenn die Autorin in *La revolución y la novela en Rusia* die *pureza de sangre* verteidigt und in ihr einen wissenschaftlichen und sozialen Kern sieht: „[...] pues en esto de la pureza de las razas hay un *quid* científico y social, demostrable según las más atrevidas y recientes teorías biológicas.“ (Zitiert nach Hilton 1954: 10. Zum Einfluss von Rassentheorien des 19. Jahrhunderts auf Emilia Pardo Bazán siehe auch Dendle 1970: 17-31).

Obwohl Doña Emilia Veränderungen fürchtete, blieb sie vom Elend der ländlichen und städtischen Unterschichten nicht unberührt. Soziale Ungerechtigkeiten empörten sie, wie sich in der Deskription des Elends der Unterschicht in *La Tribuna* und anderen Romanen zeigt. Sie kritisierte die Gleichgültigkeit und Verachtung der Bourgeoisie

⁸ Katholische Bewegung, die dem Carlismus nahe stand.

gegenüber den Armen. Die Herrschaft der Kaziken im ländlichen Galicien ist ebenfalls Zielscheibe ihrer Kritik. Während Pereda ein idyllisches Bild des patriarchalischen Systems in den ländlichen Regionen Galiciens zeichnet, prangert Emilia Pardo Bazán die Ausbeutung und Unterdrückung der Bauern durch gewissenlose Kaziken an. (Hilton 1952: 5).

In einem ihrer Artikel schreibt die Pardo Bazán, dass der Katholizismus Prinzipien des Sozialismus übernehmen und Sozialreformen befürworten müsse. (Hilton 1954: 15). Sie betrachtet die Ziele des Sozialismus als gerechtfertigt, hält aber ihre Verwirklichung für utopisch. Zustimmend berichtet sie über Reformen, welche die liberale katholische Bewegung in Belgien zugunsten der Arbeiter verwirklicht haben soll. (Clémessy 1981: 512 f.).

2.4. Viel geehrt, doch ausgeschlossen

Dona Emilia wurden zahlreiche Ehrungen entgegen gebracht. König Alfons XIII wandelte 1908 den päpstlichen Grafentitel, den die Pardo Bazán von ihrem Vater geerbt hatte, in einen kastilischen Titel um. 1916 wurde sie vom Unterrichtsminister zur Professorin für Lenguas y literaturas neolatinas an der Universidad Central von Madrid ernannt. Aus der Niederschrift der Vorlesungen entstanden die drei Bände *La literatura francesa moderna*, welche die Strömungen von der Romantik bis zum Symbolismus abdecken. (De Torre 1960: 244).

Ihre Verdienste um die spanische Literatur waren unter Kollegen und gebildeten Laien unbestritten, so dass sie zur Präsidentin der Abteilung für Literatur des Ateneo von Madrid gewählt wurde. Die Anerkennung ihrer Bedeutung durch die Wahl als erstes ordentliches weibliches Mitglied in die Academia Real Española blieb ihr jedoch versagt. Mit verletzenden Seitenhieben führten die ausschließlich männlichen Akademiemitglieder eine erbitterte Kampagne gegen die Aufnahme einer Frau in den Olymp der literarischen Welt. Es dauerte bis in die siebziger Jahre des vorigen

Jahrhunderts, bis eine Frau als ordentliches Mitglied in die Akademie aufgenommen wurde.

3. Realismus und Naturalismus als Bewegungen einer Epoche

Die Bezeichnungen Realismus und Naturalismus haben sich als Epochenbegriffe für Bewegungen in Literatur und bildender Kunst, welche sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Ländern entfaltet haben, eingebürgert. (Herman ⁴2008: 608). Beide Strömungen werden von besonderen historischen Bedingungen geprägt, wodurch sie sich von Werken früherer Zeiten unterscheiden, deren Autoren ebenfalls das Ziel verfolgten, die Realität abzubilden. Das literaturästhetische Programm des Naturalismus legte Zola literarisch im Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* (1871-93) und theoretisch in *Le roman expérimental* fest. (Schneider ⁴2008: 530).

3.1. Die Literatur der wissenschaftlich-industriellen Revolution

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts schreitet die Industrialisierung voran und führt zur Landflucht sowie zum Anwachsen der Städte. Durch den Ausbau der Infrastruktur, insbesondere des Eisenbahnnetzes, wird der Warenaustausch gefördert. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts beschleunigt die zweite Industrielle Revolution, die durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse, technische Erfindungen, neue Formen der Arbeitsorganisation und die Entwicklung des Finanzwesens möglich wird, einen Prozess rascher wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Veränderungen. Die Bourgeoisie, welche sich durch die Entwicklung von Industrie und Finanzwesen bereichert, sieht sich einem immer zahlreicheren besitzlosen Proletariat gegenüber. Auch die städtische Mittelschicht gewinnt an Bedeutung. Angesichts der Zunahme der Industrieproduktion und der damit verbundenen Suche nach Absatzmärkten und Rohstoffen eröffnen koloniale Eroberungen einen gewinnbringenden Ausweg. Der Aufschwung von Wissenschaften und Technik fördert das Vertrauen in den unaufhaltsamen Fortschritt der Menschheit. Andererseits werden auch die negativen gesellschaftlichen Konsequenzen dieser Veränderungen bewusst. Diese Entwicklungen bestimmen die Auswahl der Sujets und die Art ihrer Behandlung in Literatur und bildender Kunst. Es

entstehen Werke, „welche die Bedingungen und Auswirkungen der urbanen, wissenschaftlich-industriellen Revolution thematisieren.“ (Schneider ⁴2008: 530).

Beeinflusst von den skizzierten gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Veränderungen entstehen Realismus und Naturalismus als Bewegungen gegen die Romantik, welche die Realität idealisierte. Es wäre jedoch eine irreführende Vereinfachung zu glauben, dass die beiden Strömungen die Romantik vollständig abgelöst hätten. Die literarischen Bewegungen überschneiden einander und auch die Werke der Anhänger des neuen Romans sind teilweise von der Romantik beeinflusst. Außerdem gehören den beiden neuen Schulen sehr verschiedene Schriftstellerpersönlichkeiten an, die sich nur durch gewisse gemeinsame Merkmale auszeichnen. (Becker ²2008 (2000): 2 f.).

3.2. Merkmale des Realismus als Epochenbegriff

- Die Schriftsteller dieser Richtung beschäftigen sich vor allem mit der Gegenwart.
- Sie wollen die Realität in all ihren Facetten beleuchten, über soziale Klassen schreiben, die bisher in die Literatur kaum Eingang gefunden haben, sowohl den Körper als auch die Seele des Menschen, seine Mittelmäßigkeit und Schwächen ebenso wie all seine Leidenschaften und Tugenden zum Thema ihrer Arbeit machen. Auch physische und psychische Krankheiten, Vulgäres und Triviales sind nunmehr Themen der Fiktion, die nicht mehr nur wie bisher satirisch, komisch oder didaktisch-moralisch, sondern ernsthaft behandelt werden. (Becker ²2008 (2000): 42). Das geschieht nicht um der Provokation und des Skandals willen, sondern um der Wahrheit Genüge zu tun: „pour dire tout le réel.“ (a.a.O.: 35).
- Der Schriftsteller schreibt über Dinge, die er kennt, sammelt Dokumente und untersucht die Realität, um ein ernst zu nehmendes Werk zu schaffen.
- Er will aber mehr als ein Fotograf und Imitator der sozialen Bedingungen sein. Trotz des Bestrebens, ein Bild der Realität zu vermitteln, verstehen sich die realistischen Autoren als Erzähler von Fiktion. (a.a.O.: 36).

- Es kommt dem Autor darauf an, beim Leser die Illusion zu erwecken, seine Fiktion entspreche der Realität, was u.a. dadurch erreicht wird, dass die Erzählerstimme in den Hintergrund tritt. An ihre Stelle treten andere glaubwürdige Instanzen, die unterschiedliche Standpunkte äußern. (a.a.O.: 35 f.). Dafür wird vor allem von Flaubert und Zola das Mittel der erlebten Rede eingesetzt.⁹

- Jenen, welche sie wegen ihrer Unmoral verurteilen, entgegnen die realistischen Schriftsteller, dass die Enthüllung der Wahrheit niemals unmoralisch sein könne. (a.a.O.: 35).

3.3. Die Wendung zum Naturalismus in der Literatur

Die Wendung zum Naturalismus kündigen 1865 Edmond und Jules de Goncourt mit dem Roman *Germinie Lacerteux* an. Die beiden Autoren bringen im Vorwort die Erwartung, dass ihr Roman Skandale auslösen werde, zum Ausdruck. Dem Publikum wollen sie mit *Germinie Lacerteux* ein Buch vorstellen, welches viele verstören wird, weil es die ganze Wahrheit der menschlichen Existenz enthülle. Sie wollen das Schicksal einer Frau des vierten Standes, eines Milieus, das bisher von den Schriftstellern vernachlässigt wurde, darstellen. Im Zeitalter des allgemeinen Wahlrechts und der Demokratie verdienen es auch diese Menschen, dass ihre Tragödien in einem Roman behandelt werden, so die Goncourt. (Anthologie. In: Becker²2008 (2000): 152).

Die beiden Schriftsteller betonen den wissenschaftlichen Anspruch ihrer Arbeit, die sie als „analyse“, „étude“, „enquête“ und „recherche“ bezeichnen, Germinie Lacerteux ist „une étude clinique de l’amour“. (Grimm/Zimmermann⁵2006: 309). Im Zentrum des

⁹ Die erlebte Rede als eine Form der transportierten Rede ist die Darstellung einer ausgesprochenen oder nur gedachten Figurenrede meist in der 3. Person, ausnahmsweise auch in der 1. Person, ohne einleitendes verbum dicendi. „Im Unterschied zur -> *indirekten Rede* bleibt [...] der individuelle Stil der Figurenrede stärker erhalten, und im Unterschied zu -> Bewußtseinsberichten und -> *Innerem Monolog* sind hier die unterschiedlichen Sprech- bzw. Wahrnehmungsorte von erzählendem Subjekt und erlebender Figur vermischt.“ (Martinez/Scheffel⁷ 2007: 187). Technisch gesehen ist sie eine indirekte Rede, bei der die Einleitungsverben des Sagens weggefallen sind, narratologisch ermöglicht sie eine doppelte Stimme (die des Erzählers und die der Figur). (Wagner 2010 : 20).

Romans steht die fast medizinische Studie des tatsächlichen Falls von Hysterie ihres Dienstmädchens, über den sich die Autoren dokumentiert haben

Sehr beeindruckt von *Germinie Lacerteux*, veröffentlicht Zola zwei Jahre später den Roman *Thérèse Raquin*, der heftig kritisiert wurde. Als Entgegnung verfasst er in dem programmatischen Vorwort zur 2. Auflage (1868) den ersten Entwurf einer naturalistischen Theorie (Grimm/Zimmermann ⁵2006: 310), die er in *Le roman expérimental* (1880) und *Les romanciers naturalistes* (1881) genauer ausführen wird. Zola weist die Bezeichnung der Unmoral und Pornographie zurück. Es sei lediglich seine Absicht gewesen zwei *Menschen* darzustellen, welche von ihren Trieben vollständig beherrscht werden und deren freier Wille ausgelöscht ist. Dabei habe er ein wissenschaftliches Ziel verfolgt: « J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. » (Zola 1980 (1868): 6 f.).

Aus diesem Vorwort geht eine wichtige Zielsetzung des Meisters des Naturalismus hervor: „Zola will emotionsfreie, quasi-naturwissenschaftliche Beobachtung und Wiedergabe gesellschaftlicher Realität, die dem Künstler lediglich die Wahl des Sujets und die Konstellation der Figuren freistellt.“ (Schneider ⁴2008: 530). Diese Absicht unterscheidet den Schriftsteller und andere Naturalisten von den realistischen Autoren.

3.3.1. Die philosophisch/wissenschaftlichen Grundlagen

Als Naturalisten definiert der Gelehrte und Lexikograph Antoine Furetière 1727 in seinem *Dictionnaire* jene, die die Welt erklären wollen, ohne auf übernatürliche Ursachen zurückzugreifen. Diderot geht in der *Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers* noch weiter: „Les naturalistes sont ceux qui n'admettent point de Dieux, mais qui croient qu'il n'y a qu'une substance matérielle. [...] Naturaliste en ce sens est synonyme d'athée, spinoziste, matérialiste, etc. » (Zitiert nach Mitterand 1986: 24 f.).

Bei seinem Versuch einen wissenschaftlichen Roman für ein wissenschaftliches Zeitalter zu schreiben, stützt sich Zola vor allem auf die Theorien von Auguste Comte (*Cours de philosophie positive* (1830-42)), Charles Darwin (*The Origine of the Species* (1851)) und Hyppolyte Taine (*Histoire de la littérature anglaise* (1864)), die seine philosophischen, wissenschaftlichen und ästhetischen Grundlagen sind. (González Herrán 1989: 9).

Aus dem Positivismus schöpft Zola seinen Glauben an die moderne Wissenschaft, welche, so Comte, an die Stelle der Religion treten werde. Aus den Theorien Darwins entnimmt Zola die Einschätzung des Menschen als Tier („la bête humaine“), welches sich durch natürliche Auslese höher entwickelt hat, sowie seine Determiniertheit durch Vererbung und Milieu. (a.a.O.: 10). Nach dem Kunst- und Literaturwissenschaftler Taine bestimmen „race“, „milieu“ und „moment“ das Individuum, den Künstler und seine Werke (a.a.O.: 10). Auch Prosper Lucas beeinflusste Zola mit seinen Untersuchungen über die Rolle der Vererbung beim Auftreten von Nervenkrankheiten, Wahnsinn und Neigung zu Verbrechen. (Martino 1969: 41).

Aus diesen und anderen Einflüssen resultiert das Interesse des Schriftstellers an der Deskription des Milieus, des historischen Zusammenhangs und der Erbanlagen seiner Figuren. Die Figuren des naturalistischen Romans sind determiniert durch ihre Physiologie und ihre Triebe, ihre individuelle Psychologie findet wenig Beachtung:

„[...] los personajes están presentados con gran inconsciencia psicológica, carentes de actos de manifestación de su individualidad, llevados a sus acciones por sus instintos y condición. Las descripciones fisiológicas obsesivas en las que parecen recrearse, incluso a veces morbosamente, constituyen las bases de tal representación de los personajes.” (Etreros 1977: 59).

Zola strebt nicht nur wie die Realisten nach einer Literatur, welche die Wahrheit abbildet. Romanschriftsteller und Wissenschaftler haben seiner Meinung nach die gleiche soziale Funktion, die Suche nach und die Verbreitung von Wissen. Da zu Zolas Zeit zwischen den Natur- und Geisteswissenschaften noch nicht unterschieden

wird, überträgt der Schriftsteller naturwissenschaftliche Methoden auf die Literatur und das menschliche Verhalten. (Chevrel ²1993 (1982): 28).

Erst 1880, als einige Bände der *Rougon Maquart* Romane bereits veröffentlicht waren, verfasst der Schriftsteller sein theoretisches Werk über den naturalistischen Roman. Mit seiner Schrift *Le roman expérimental* greift er Ideen aus der Studie *Introduction à la médecine expérimentale* auf, welche der Physiologe Claude Bernard bereits 1865 verfasst hat, und wendet sie auf den Roman an: Wie der Naturwissenschaftler seine Hypothesen durch Versuche im Labor überprüft, soll der Schriftsteller seine Figuren beobachten, indem er sie in unterschiedliche Milieus verpflanzt, um Klarheit zu schaffen, wie der Mechanismus ihrer Leidenschaften funktioniert. Der Autor soll nicht nur Beobachter sein: « L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible mais pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes ; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. » (Zola 1905 (1880): 8). Der Schriftsteller sieht seine Aufgabe im Experimentieren mit den Romanfiguren, mit ihren Leidenschaften, um die Gesetzmäßigkeiten ihres Verhaltens zu entdecken.

Jeremy Wallace untersucht in einem Beitrag am Beispiel die beiden Schwestern Lisa und Gervaise aus dem *Rougon Macquart*-Zyklus das experimentelle Vorgehen Zolas. Mit ähnlichen Anlagen ausgestattet sind beide Frauen liebenswert, anständig, und arbeitsam. Das genetische Erbe ihres trunksüchtigen und arbeitsscheuen Vaters hat eine Generation übersprungen. Doch sie wachsen in sehr unterschiedlichen Milieus auf. Während Gervaise im Elend ihres Elternhauses groß wird, kommt Lisa schon als Kind in die Obhut einer Wohltäterin, die ihr weiteres Leben in andere Bahnen lenkt. Die Umwelt der beiden Schwestern entscheidet über ihr Schicksal, in einem anderen Milieu wäre auch Gervaise nicht Armut und Alkoholismus, sondern ein glücklicheres Leben beschieden gewesen. (Wallace 2003: 371-379).

Zwischen Wissenschaftlichkeit von Literatur und dem „tempérament“ eines Autors besteht eine gewisse Spannung, so Zola. „L'impersonalité“ des Schriftstellers ist im Interesse der Wissenschaftlichkeit, der Moral und des künstlerischen Wertes eines Werkes erforderlich. Gefühle und Leidenschaften des Autors können der Wissenschaftlichkeit seines Werkes abträglich sein. (Caudet 1995: 51). Ziel seiner Arbeit als „moraliste expérimentateur“ ist es, so Zola, zu erkennen, nach welchen Mechanismen die Menschen und die Gesellschaft funktionieren, um diese eines Tages zu verändern: „Je résume notre rôle de moralistes expérimentateurs. Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes.“ (Zola 1905 (1880): 28). „Zola geht dabei von der Annahme aus, der schöpferische Akt des Erzählens sei in Wirklichkeit ein regelmäßig ablaufendes jederzeit wiederholbares Laborexperiment mit wissenschaftlich fundierten Ergebnissen [...].“ (Kautenburger 2003: 34). Tatsächlich ist das Experiment das Produkt der Kreativität des Schriftstellers und ein Beweis für seine Richtigkeit, der bei naturwissenschaftlichen Experimenten möglich ist, ist im literarischen Experiment für gesellschaftliche und psychologische Phänomene nicht zu erbringen.

Chevrel weist auf das Dilemma der Schriftsteller hin: « [...] un dilemme, qui revêt un caractère aigu dans l'Europe du tournant du siècle, celui qui oblige l'homme à choisir entre l'intellectualité et l'action, entre l'analyse critique et la décision de modifier le dysfonctionnement d'un système. » (Chevrel 1993 (1982): 193). Zola ist sich dessen bewusst und gesteht in *Le roman expérimental* zu, dass der experimentelle Schriftsteller nur versuchen kann, den Determinismus sozialer Phänomene aufzudecken. Er muss es den Gesetzgebern und anderen Praktikern überlassen, auf die Gesellschaft Einfluss zu nehmen.

Als wichtigste Neuerung, welche der Naturalismus in den Roman eingebracht hat, bezeichnet Mitterand die Wahrnehmung des menschlichen Körpers: „la découverte et

le dévoilement du corps, dans sa nudité, ses pulsions, ses désirs, ses jouissances, ses désordres, sa libido.“ (Mitterand 1986: 31).

Aus den hier skizzierten Merkmalen und Absichten naturalistischer Literatur ist schon zu erkennen, dass Emilia Pardo Bazán die ideologischen Grundpfeiler des Naturalismus ablehnen musste, insbesondere die Negation des freien Willens, durch welche die Romanfiguren der Naturalisten ihren Trieben wehrlos ausgeliefert sind. Auch Dona Emilias Ansichten über die Zielsetzungen von Literatur standen zu denen der Naturalisten im Gegensatz.

4. Debates sobre literatura en España

Los debates sobre el realismo y el idealismo en el arte se iniciaron en España con la Gloriosa, algunos años antes de que aparecieran reseñas de las novelas de Zola en la prensa española. La polémica sobre el naturalismo francés era el punto culminante de las discusiones decisivas para el desarrollo literario español, que presentaré aquí a grandes rasgos.

Las controversias se referían a dos problemas que dividieron los escritores y críticos literarios en dos campos: el de los idealistas y el de los realistas. Primero se planteó la pregunta de la esencia del arte. Los idealistas consideraron la obra de arte como producto de la imaginación del artista. Para los realistas, en cambio, la obra de arte debía resultar de la observación y del análisis de la realidad. El segundo problema debatido era el objetivo del arte. Los idealistas opinaron que el fin del arte era aleccionar al lector y enseñarle valores morales. Los realistas, más modernos y progresistas, defendieron otra concepción del arte, cuyo objetivo supremo era el valor estético.

En un ensayo, el influyente crítico literario Manuel de la Revilla tomó posición en 1868 contra una literatura cuyo objetivo supremo era difundir valores morales y adoctrinar al lector. Tal objetivo tendría que ser subordinado al valor estético de la obra literaria.

(González Herrán 1989: 20). Emilia Pardo Bazán defendía la misma posición en los escritos que publicará más tarde. En su discurso inaugural en la ocasión de su entrada a la Academia Real Española Pedro Antonio de Alarcón manifestó su rechazo de un arte exclusivamente al servicio de la belleza. La teoría del *arte por el arte*, la idea de una creación artística independiente de la moral, quebrantarían, según él, hasta la raíz los fundamentos del orden social. (González Herrán 1989: 23).

Los primeros artículos sobre novelas de Zola, los Goncourt y Daudet se publicaron en periódicos en España en los años 1876/77. Su autor Charles Bigot criticó la nueva escuela. Como era de esperar, Alarcón condenó el naturalismo francés por renunciar al discurso moralizante del idealismo. (Clémessy 1981: 58). El crítico Manuel de la Revilla calificó el naturalismo de una etapa del realismo que representaba y reproducía los aspectos más vulgares y repelentes de la realidad. De la Revilla vaticinó al movimiento una duración muy reducida. (González Herrán 1989: 27).

Después de la publicación de la novela *La desheredada* algunos críticos descubrieron un cambio en la obra de Galdós. Clarín, que en ese momento tenía simpatía para algunos aspectos de la escuela moderna clasificó la obra de naturalista. Apreció la novela porque según él, Galdós se había inspirado sólo en los elementos positivos y nunca en lo repelente u obsceno de sus modelos naturalistas. (Clémessy 1981: 56). Aumentó el interés por el naturalismo, cuando también los diarios empezaron a publicar reseñas de las novelas de Zola, los Goncourt, Flaubert, Huysman y Daudet.

Los naturalistas franceses se hicieron aún más conocidos cuando después del año 1880 aparecieron traducciones españolas de sus novelas. Muchos lectores las consideraban como obras escandalosas y las rechazaban como posibles modelos para los escritores de la Península Ibérica. Los conocimientos sobre el naturalismo quedaron, durante mucho tiempo, en la superficialidad. Sólo en el principio de los años noventa los escritos teóricos de Zola estuvieron disponibles en traducciones españolas. A pesar de todas las limitaciones la nueva escuela ganó algunos adeptos de renombre. Clarín, ya escritor

conocido en la época, recomendó la aplicación de una estética naturalista moderada. (Clémessy 1981: 57).

En las discusiones sobre el naturalismo, que se realizaron en el Ateneo en el invierno de 1881/82¹⁰ - a parte las críticas ya mencionadas - se trataron algunos aspectos nuevos. En su discurso *Naturalismo en el arte*, publicado más tarde en la revista *La América*, Gómez Ortiz criticó la utilización de métodos de ciencias naturales en la esfera de la literatura. (González Herrán 1989: 28). Contra el reproche de inmoralidad, en cambio, alegó que los naturalistas con sus descripciones querían conseguir que los lectores consideraran el vicio como un acto abominable. (Clémessy 1981: 60).

Clarín defendió los naturalistas contra el reproche de lograr nada más que una reproducción fotográfica de la realidad. Para realizar una descripción del mundo exterior, replicó el escritor, el artista necesitaba una inteligencia aguda, para seleccionar los elementos que permitieran construir una imagen verdadera de la realidad. En su respuesta a Clarín Luis Vidart insistió en algunos puntos críticos ya conocidos, pero concedió que ningún novelista contemporáneo podía eludir la influencia del naturalismo. Ortega y Munilla invitó a los escritores a aceptar el nuevo movimiento como desarrollo natural del arte y hacer de esta manera su contribución a una renovación de la literatura española. (Clémessy 1981: 61).

A pesar de esas posiciones moderadas, algunas incluso aprobatorias, de escritores y críticos, otros insistieron en la repudiación sin reserva del naturalismo. En su réplica al discurso inaugural del nuevo miembro de la Academia Real Española Alejandro Pidal y Mon, Alarcón alegó que no calificaría el naturalismo como *mano negra*¹¹ sino, por lo menos, como *mano sucia* de la literatura. (González Herrán 1989: 35). También el erudito conservador Menéndez Pelayo se manifestó como adversario irreconciliable del

¹⁰ En esa época las mujeres no tenían acceso al Ateneo, de manera que la Pardo Bazán no pudo participar en los debates. (González Herrán 1989: 42).

¹¹ La mano negra era una organización anarquista clandestina que cometió atentados terroristas en las provincias de Cádiz y Sevilla.

naturalismo, criticando la debilidad del fundamento científico del movimiento, la confusión entre ciencia y arte y, además, la imagen del hombre que representaba la novela naturalista. (González Herrán 1989: 37).

4.1. La cuestión palpitante – un estudio de crítica e historia literaria

Con ese ensayo que la Pardo Bazán publicó en la revista *La Época* en 20 artículos entre el otoño de 1882 y la primavera de 1883 la escritora ganó prestigio en España y en el extranjero. Con el título *La cuestión palpitante* la autora quería destacar que todos los expertos y aficionados en asuntos literarios tenían que interesarse en las discusiones sobre el naturalismo francés. Además convenía a doña Emilia, por razones personales, aclarar su posición sobre el naturalismo, dado que la mayoría de las reseñas clasificaron su segunda novela *Un viaje de novios* como naturalista, hecho que la expuso a críticas violentas de los enemigos del nuevo movimiento.

Dentro de la crítica literaria *La cuestión palpitante* está considerada como un análisis interesante sobre el naturalismo, para muchos es una apología del nuevo movimiento. En cuanto a la cualidad teórica las opiniones de los expertos divergen. Algunos reconocen que la joven escritora logró mucho más que el sólo hecho de informar sobre el naturalismo. Según ellos, el ensayo es una demostración de los conocimientos de la autora en literatura clásica griega, latina y española. También demuestra su profunda comprensión de la novela inglesa, española, italiana y francesa. (Gullón 1997: 185). Germán Gullón alaba *La cuestión palpitante* como mejor introducción a la novela del tiempo de la autora. Además, el escrito permite al lector enterarse de los conocimientos filosóficos, científicos, antropológicos y psicológicos de la época. (op.cit.: 186).

Otros críticos literarios hacen resaltar como debilidad analítica que la Pardo Bazán haya usado arbitrariamente los conceptos naturalismo y realismo. Pero hay que reconocer que esa confusión fue muy frecuente en esos tiempos. Por lo menos hasta fines del siglo XIX los dos terminos se usaron como sinónimos. La noción realismo tenía, en general, la acepción más amplia. (Herman ⁴2008: 608). No obstante la Pardo Bazán se esforzó

por destacar la particularidad del naturalismo francés en comparación al realismo. También hizo resaltar las diferencias entre los representantes más significantes del naturalismo.

En su notable ensayo, la escritora analizó las diferencias entre el nuevo movimiento y la literatura anterior, presentó sus representantes más destacados y alabó lo positivo en sus obras. Sin embargo la católica creyente rechazó la visión del mundo determinista de los novelistas naturalistas, visión que comparten con el naturalismo filosófico: “[...] para el no hay más causa de los actos humanos que la acción de las fuerzas naturales del organismo y el medio ambiente.” (Pardo Bazán 1989: 145).

La autora emprendió una vía media entre aprobar el determinismo del ser humano y declarar por absoluto el libre albedrío. La clave para entender la naturaleza del hombre es el pecado original. Así nos convertimos en seres en los cuales aspiraciones nobles luchan constantemente contra instintos bajos:

Sólo la caída de una naturaleza originariamente pura y libre puede dar la clave de esta mezcla de nobles aspiraciones y bajos instintos, de necesidades intelectuales y apetitos sensuales, de este combate que todos los moralistas, todos los psicólogos, todos los artistas se han complacido en sorprender, analizar y retratar. (op. cit.: 147).

Aún cuando nos sentimos dominado por pasiones violentas, cólera, celos o amor, el libre albedrío puede socorrernos. Sin embargo, todos vivimos situaciones en las cuales no fuimos capaces de actuar conforme a nuestro entendimiento. (op.cit.: 147). La teología católica reconoce los límites del libre albedrío. No considera al hombre como espíritu puro, superior a su naturaleza de cuerpo mortal. La teología no olvida que el cuerpo y el alma se influyen mutuamente. La Pardo Bazán rechaza el determinismo del naturalismo porque éste considera al ser humano como preso de su herencia genética, de sus necesidades físicas, sus instintos y de su medio ambiente social. No obstante, doña Emilia reconoce que las necesidades físicas influyen sobre el comportamiento humano.

La Pardo Bazán rechazó violentamente la tesis de que la psique humana obedezca a leyes de ciencias naturales. Contrariamente a Zola ella sostuvo que lo psíquico no se podía reducir a lo físico y que el alma no se podía investigar experimentalmente. El pensamiento y las pasiones del hombre no resultan de leyes de ciencias naturales. Doña Emilia se negó considerar al ser humano como „bête humaine“ y reducirlo a un esclavo de sus instintos, lo que a su parecer era lo que hacía Zola. (op.cit.: 150).

No es la tarea del escritor cambiar el mundo adoctrinando a los responsables políticos, seguía doña Emilia. (op. cit.: 151). Tampoco conviene al artista confundir dones artísticos con capacidades científicas (op. cit.: 153).

Como en otros escritos Emilia Pardo Bazán sostuvo en *La cuestión palpitante* que la teoría del realismo era superior tanto al naturalismo como al idealismo. Pues en el cabían ambos, cuerpo y alma del ser humano. Con la siguiente observación la crítica se refiere a la tradición literaria realista de España:

Si es real cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el *naturalismo*. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, y por precisa consecuencia, exclusivistas. (op. cit.: 154)

Al vanguardista de la nueva doctrina Emile Zola la Pardo Bazán dedica varios capítulos para criticar la visión del mundo del escritor. En el ciclo *Rougon-Macquart* Zola había creado personajes cuya vida era determinada por su herencia genética y su medio ambiente. Había elegido exclusivamente casos patológicos: „idiotas, histéricas, borrachos, fanáticos, dementes o personas tan desprovistas de sentido moral, como los ciegos de sensibilidad en la retina.” Con su fijación a lo negativo el maestro del naturalismo demostraba su pesimismo (op. cit.: 264). Veía la humanidad más fea, más cínica y más infame de lo que era realmente. (op. cit.: 279). Zola hacía de la neurosis

de una familia el objeto de todo un ciclo novelístico, lo que según doña Emilia era una distorsión de la realidad.

Los fundamentos científicos de la obra de Zola no resistían a un examen crítico, siguió censurando la Pardo Bazán al escritor en su ensayo. Apoyaba su ficción en ciencias que estaban todavía a sus primeros pasos, como el escritor mismo lo concede. (op. cit.: 265). Al parecer de doña Emilia, eso vale sobre todo para uno de los pilares de la obra de Zola, la teoría de la evolución de Charles Darwin.

¿ Qué es lo que queda intacto de la obra del maestro del naturalismo después de esa crítica demoledora del naturalismo? A pesar de todo lo mencionado, Emilia Pardo Bazán reconoció que era un artista genial que, gracias a su mirada aguda, había creado una literatura insuperable:

Pasajes y trozos hay en sus libros que, según su género, pueden llamarse definitivos, y no creo temeraria aseveración la de que nadie irá más allá. Los estragos del alcohol en el *Assommoir*, con aquel terrible epílogo del *delirium tremens*, la pintura de los mercados en *El Ventre de París*, la delicada primera parte de *Una Página de Amor*; el graciosísimo idilio de los amores de *Silverio y Miette* en *La fortuna de los Rougon*; [.....] y otras mil bellezas que andan pródigamente sembradas por sus libros, son quizá insuperables. (op.cit.: 267).

Doña Emilia elogió las innovaciones literarias revolucionarias por las cuales Zola lograba crear en el lector la ilusión de ver pensar a los personajes. La autora admiró la belleza de los pasajes poéticos y el simbolismo de las exageraciones, p.ej. en la descripción de *Nana*:

Nana, la meretriz impura, la mosca de oro que se incubó en las fermentaciones del estercolero parisiense y cuya picadura todo lo inficiona, desorganiza y mata, ¿ qué es sino otro símbolo? Sobre la rubia cabeza de *Nana* el autor acumuló toda la inmundicia social, derramó la copa henchida de abominaciones, e hizo de la pervertida griseta un enorme símbolo, una colosal encarnación del vicio; y por el mismo procedimiento, en la casa mesocrática de *Pot-Bouille* reunió cuantas hipocresías, maldades, llagas y podredumbres que caben en la mesocracia francesa.(op.cit.: 278).

Al reproche que Zola y otros naturalistas aburrían al lector con descripciones demasiado detalladas doña Emilia replicó que el arte de la descripción era uno de los méritos más grandes del escritor, difícil a igualar: “Las descripciones de Zola, poéticas, sombrías o humorísticas (nótese que no digo festivas), constituyen no escasa parte de su original mérito y el escollo más grave para sus infelices imitadores.” (op.cit.: 276).

Muchos intelectuales españoles criticaban la obra de Zola por su inmoralidad. Doña Emilia, en cambio, no ve nada de inmoral en la representación de vicios que no se castigan y en virtudes que no se recompensan, pues lo contrario no correspondería a la realidad. La novela tendenciosa y docente era más peligrosa por crear ilusiones en el lector. (op.cit.: 284). Lo único inmoral del naturalismo era su fatalismo y su determinismo. (op.cit.: 288). Muchos confundían inmoralidad con vulgaridad. Inmoral era sólo lo que incitaba al vicio, en cambio, era vulgar lo que violaba el buen gusto (op.cit.: 282). La escritora puso límites a la literatura realista: incluso escritores que representaban la realidad sin disimulo, tenían toda la razón de no revelar la última verdad.

Para concluir, doña Emilia escribió que el traslado de la estética de una tendencia literaria a otras sociedades y culturas era problemática: „En España realismo y naturalismo han de tener muy distinto color que en Francia.“ (op.cit.: 325).

4.2. Reaktionen auf *La cuestión palpitante*

Die Veröffentlichung des Essays führte zu weiteren heftigen Polemiken. Nelly Clémessy vermutet, ein Grund für den Skandal sei die Person der Autorin, die Tatsache, dass sich eine katholische Aristokratin, Ehefrau und Mutter in aller Öffentlichkeit zu einem so „anstößigen“ Thema äußerte, ohne Zola zu verdammen. (Clémessy 1981: 98)

Trotz ihrer Vorbehalte gegenüber dem Naturalismus wurde die Kritikerin von vielen als seine Fürsprecherin betrachtet. Ein Teil der öffentlichen Meinung konnte sich jedoch inzwischen vorstellen, dass durch eine Anpassung des französischen

Naturalismus an die spanischen Bedingungen der spanische Realismus bereichert werden könnte. Die davon alarmierten Gegner der neuen Bewegung verschärften ihre Angriffe, indem sie ihre Widersacher diskreditierten. Eine heftige Polemik war die Folge. Emilia Pardo Bazán blieb bei ihrer kritischen Würdigung des Naturalismus. (Gonzalez Herrán 1989: 99 ff.).

Wenige Jahre nachdem *La cuestión palpitante* in Spanien veröffentlicht worden war, erschien eine französische Übersetzung. Emile Zola las den Essay und beurteilte ihn sehr positiv. In einem Brief an den Herausgeber und Übersetzer Albert Savine schreibt er, dass ihn die Ausführlichkeit der Studie und der Scharfsinn seiner Autorin sehr beeindruckt haben. In einem Interview für *La Époque* äußert er sich ebenfalls lobend über die Publikation und bezeichnet sie als ausgezeichnete Einführung für alle, die den Naturalismus kennenlernen wollen. Zola drückt aber auch sein Erstaunen darüber aus, dass eine überzeugte Katholikin Anhängerin des Naturalismus sein könne, was auch von anderer Seite in Frage gestellt worden sei. Die Autorin veröffentlichte beide Stellungnahmen in der 4. Auflage von *La cuestión palpitante* in der spanischen Übersetzung. (Pardo Bazán 1989: 122).

In die Zeit der Polemik über *La cuestión palpitante* fallen auch die Rezensionen über *La Tribuna*. Die Einschätzungen reichen von heftiger Ablehnung wegen „naturalistischer Exzesse“ bis zu den anerkennenden Worten Claríns.

5. Der Naturalismus einer liberal-konservativen Aristokratin

5.1. Das Urteil einiger Kritiker und Literaturwissenschaftler

Doña Emilias Zeitgenosse Clarín, welcher dem französischen Naturalismus Anerkennung zollte (Flasche 1989: 545), bezeichnete in seiner begeisterten Kritik *La tribuna – Novela original de doña Emilia Pardo Bazán* den Roman als: „naturalista por todos lados“. (Sermón perdido 1885: 110-119, abgedruckt in Penas Varela 2003:

49-56). Wegen ihrer Fähigkeit, mit Worten farbige Bilder zu malen, könne sich die junge Autorin mit den Brüdern Goncourt vergleichen:

[...] a la señora Pardo le convendrá la comparación con los Goncourt. De todos los novelistas del naturalismo, son los Goncourt los que más pintan y los que más enamorados están del color. La señora Pardo Bazán es de todos los novelistas de España el que más pinta: en sus novelas se ve que está enamorada del color y que sabe echar sobre el lienzo haces de claridad como Claudio Lorena. (Penas Varela 2003: 52).

Der Einordnung von *La Tribuna* in die Kategorie des naturalistischen Romans konnten sich vielen Literaturwissenschaftlern anschließen. So schreibt Benito Varela Jácome vier Romane der Pardo Bazán der naturalistischen Strömung zu: “Pertenece abiertamente a la concepción naturalista cuatro novelas: *La tribuna* (1883)¹², *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), *La piedra angular* (1891).” (Varela Jácome: 1973: 47). Mariano Baquero Goyanes spricht von drei naturalistischen Werken der Pardo Bazán, wobei *La Tribuna* dem französischen Naturalismus am nächsten käme: “En su época rotunda, decididamente naturalista destacan tres obras, *La Tribuna* (1882), *Los Pazos de Ulloa* (1886), y la *Madre Naturaleza* (1887). Puede que de las tres sea *La Tribuna* la más próxima al naturalismo francés, a la manera de Zola.” (Baquero Goyanes 1986: 13). In den Werken der Pardo Bazán zeige sich nach Varela Jácome der immer stärkere Einfluss Zolas auf zwei Ebenen: „la expresión y el contenido. Por un lado, los procedimientos narrativos, la acumulación descriptiva, la reiteración de datos físicos, los tics tipificadores. Por otro, las secuencias desnudas, atrevidas, las situaciones límites.“ (Varela Jácome 1973: 47).

Nach Fowler Brown ist *La Tribuna* als naturalistisches Werk zu klassifizieren, vor allem weil es gewagte und abstoßende Themen aufgreift:

The principal reasons given for the naturalistic classification are, as usual, those noisy by-products of naturalism, frankness as to sex and sordidness, and use of *lenguaje populachero*. [...] on the whole it is the daring treatment of a

¹² Zum Erscheinungsjahr des Romans siehe Anmerkung 1

daring theme that effectively labels the book in the eyes of the critics. (Fowler Brown 1957: 74).

Fowler Brown spricht jedoch wegen der weltanschaulichen Differenzen mit Zola von einem *catholic naturalism* der Pardo Bazán.

Andere Literaturwissenschaftler relativieren die Einordnung gewisser Werke der Pardo Bazán unter den naturalistischen Roman, indem sie wie Pattison in *La Tribuna* neben naturalistischen Elementen einen starken costumbristischen Einfluss sehen: „Several *cigarreras*, friends of Amparo, are good examples of *costumbrista* types, and the workers' picnic represents a *costumbrista* scene. (Pattison 1971: 47).

Baquero Goyanes hält fest, dass im Werk der Pardo Bazán im Gegensatz zu Zolas Romanen der freie Wille der Figuren eine wichtige Rolle spielt: „Doña Emilia hizo notar la tremenda fuerza que, sobre el medio ambiente y la herencia, tiene el espíritu del hombre. Señaló la voluntad como la más grande fuerza del ser humano, y reflejó cómo está formado de cuerpo y alma y regido por el libre albedrío.” (Baquero Goyanes: 1986: 172). Dennoch ordnet er insbesondere *La Tribuna* unter die Werke des Naturalismus ein.

5.2. Naturalismus, Romantik und Costumbrismus

González Herrán versucht in seinem Artikel „*La Tribuna*“, *de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo* nachzuweisen, dass der Roman nur oberflächlich betrachtet naturalistische Züge aufweist. (González Herrán 1988). Viel eher verdiene er es, als (spät)romantisches Werk bezeichnet zu werden. (a.a.O.: 498). Als Beweis dafür führt der Literaturwissenschaftler folgende Punkte an:

- a) su aparente *documentalismo experimental* es más bien *pintoresquismo costumbrista*;
- b) la historia que relata, más que *tranche de vie* (como quería Zola) obedece a los esquemas más explotados por el *folletín social*;
- c) la autora no mantiene la imparcialidad y objetividad que demandaba la poética naturalista, sino que, movida por prejuicios ideológicos e intención docente, hace reiterado uso de la sátira tendenciosa. (a.a.O.: 498).

González Herrán räumt ein, dass der naturalistische Roman von der romantischen Ästhetik stark beeinflusst ist. Worauf es ihm aber in dem angeführten Artikel vor allem ankommt, ist zu zeigen, dass *La Tribuna* und andere Romane der Pardo Bazán ihre Wurzeln in der reichen Tradition des Costumbrismo haben. Dabei gesteht der Literaturkritiker allerdings zu, dass die Grenzen zwischen „fisiología costumbrista“ und „caso clínico naturalista“ verschwommen sind. (a.a.O.: 500).

Die Nähe zwischen Costumbrismus und Naturalismus betont auch Baquero Goyanes. Der Costumbrismus, welcher die Bewegung durch die fotografische Abbildung zum Stillstand bringt, ist in gewisser Weise Vorläufer des Naturalismus. Dabei sind nach Baquero Goyanes die fotografischen Deskriptionen in den Romanen der beiden Strömungen oft überflüssig und tragen nichts zum Fortgang der Handlung und zum Verständnis für die Romanfiguren bei:

„Es, precisamente, la pretensión fotográfica la que da superfluidad a tantas descripciones naturalistas. [...] Habrá casos en que acciones y seres quedan mejor explicados con el recuento de los detalles de su contorno, de su escenario; pero en otros, los más, el minucioso cuidado puesto en la descripción de esos escenarios no añade nada a la comprensión del suceso o del ser novelesco. Es algo así como un alto en la acción, un salto de un plano dinámico al estático de la inmovilizada fotografía. [...] La literatura costumbrista del siglo XIX no es ajena a esta técnica naturalista. Por el contrario, la prelude y hasta, en cierto modo, la engendra. Pues el costumbrismo, en última instancia, tiende a ser retrato, es decir, fijación de lo móvil, congelación del gesto, del tipo, del ambiente. (Baquero Goyanes 1986: 143 f.) .

Nelly Clemessy bezeichnet in einem Artikel *La Tribuna* als ein realistisches Werk, welches in der nationalen Tradition des Realismus und Costumbrismus verwurzelt ist und aus dem Einfluss des Naturalismus Lebendigkeit schöpft: „Prefiero hablar de realismo vivificado por el naturalismo, un realismo nacional que, claro está, sigue ligado al costumbrismo y deja transparentarse algunos resabios románticos.“ (Clémessy 1988: 494). Der dritte Roman der Pardo Bazán bedeute dennoch einen großen Fortschritt im Werdegang der Schriftstellerin: „Con todo, de parte de Pardo Bazán *La Tribuna* representa un avance notable en el aprendizaje de la novela realista,

incluso dentro del molde de la novela de *costumbres*, que ella pretendió escribir.” (a.a.O.).

5.3. Die Bedeutung von *La Tribuna*

González Herrán weist 1975 in einem Artikel auf die große Bedeutung dieses Romans hin: er lege Zeugnis ab von einem der wichtigsten Ereignisse der neueren spanischen Geschichte, der Ausrufung der I. Republik im Jahr 1873. *La Tribuna* behandelt das Leben der Unterschicht, die häufig im Mittelpunkt des realistisch-naturalistischen Romans steht. Der Roman stellt eine für die Ideen der föderativen Republik begeisterte Arbeiterführerin dar, welche ihre Kolleginnen von der revolutionären Propaganda überzeugt und schließlich in einen Streik führt:

“[...] también, y sobre todo *La Tribuna* es probablemente la primera novela de protagonismo y problemática obrera de nuestra literatura. Amparo, “*La Tribuna*” no sólo es una defensora del régimen republicano, en su versión federalista, con un fervor político que, en su ingenua sinceridad, hacen de este personaje uno de los más atractivos de novelística española del XIX; la cigarrera es, fundamentalmente, un líder obrero, cuya labor abarca desde la concienciación y adoctrinamiento de sus compañeras de trabajo, a través de las ardorosas lecturas hechas en voz alta de la prensa republicana, hasta la incitación a la lucha obrera cuando sus derechos laborales no son respetados por los patrones.” (González Herrán 1975: 5 ff.).

Auf die stellenweise tendenziöse Darstellung der historischen Ereignisse, die von manchen Literaturwissenschaftlern kritisiert wurden, geht González Herrán hier nicht ein. Er erwähnt in dieser Analyse auch nicht die Nähe zum Feuilleton-Roman im Plot der Verführung einer Arbeiterin durch einen *señorito*, ein Umstand, den er in späteren Arbeiten hervorhebt. Diese Einwände werden, wie schon erwähnt, von manchen Literaturwissenschaftlern als Argumente gegen die Einordnung von *La Tribuna* als naturalistischen Roman angeführt. Doch die Repräsentation des Arbeitermilieus, seine Probleme und Kämpfe verleihen dem Roman naturalistische Züge. Auch die Behandlung eines Ereignisses der jüngeren Geschichte deutet auf einen realistisch-naturalistischen Roman hin.

In *Apuntes Autobiográficos* vermerkt die Pardo Bazán drei Jahre nach Erscheinen des Romans, dass die Welt der Fabriken ein bisher in der spanischen Literatur kaum behandeltes Feld sei: „En España se han estudiado poco los centros fabriles.“ (Pardo Bazán 1886). Und sie macht sich mit ihrem dritten Roman daran, diese Lücke zu schließen. Galdós schildert in *La desheredada* zwar bereits 1881 das Milieu der städtischen Unterschicht, doch sind seine Darstellungen weniger umfassend als die der Pardo Bazán. “[...] it did not present a broad depiction of an entire class of workers at home and on the job: the barquilleros, cigarreras and lace-makers, as well as the sailors, fishermen and fish vendors that people the background scenes.” (González-Arias 1985: 111). Es blieb Doña Emilia vorbehalten, in ihrem Roman ein Fresko des gesamten Spektrums der arbeitenden städtischen Bevölkerung von Marineda und auch der aus ländlichen Regionen Zugewanderten zu malen.

Es gelang der jungen Schriftstellerin nicht nur, die negativen Seiten der Arbeitswelt, sondern auch die Geschicklichkeit der Arbeiterinnen genau zu erforschen und treffend darzustellen: „Pardo Bazán explora con densidad un mundo laboral; intensifica las visiones de la fábrica, con una serie de signos secundarios negativos, referentes a las condiciones de trabajo y signos caracterizadores positivos sobre la habilidad de las cigarreras.“ (Varela Jácome 1973: 49). Der Roman stellt als weitere Neuheit einen kollektiven Protagonisten vor: „La acción de la novela, que se desarrolla en Marineda - nombre ficticio que alude a La Coruña -, se centra sobre la Fábrica de Tabacos de la ciudad; apunta la Pardo Bazán con *La tribuna* en la dirección de la novela de trabajo y de personaje colectivo.“ (Fuentes 1971: 91).

5.4. Literarische Techniken in *La Tribuna*

5.4.1. Beobachtung und Dokumentation

Emilia Pardo Bazán will sich beim Schreiben ihres Romans nicht in erster Linie auf ihre Phantasie, sondern auf die Untersuchung ihres Gegenstandes durch Beobachtung, Reflexion und Dokumentation stützen. In *Apuntes autobiográficos* beschreibt sie ihre Methode, die dem Vorgehen der realistisch-naturalistischen Strömung entspricht. Das

zufällige Zusammentreffen mit Zigarettenarbeiterinnen brachte sie auf die Idee, deren Schicksale könnten Stoff für einen Roman abgeben:

Quien pasee la carretera de mi pueblo natal al caer la tarde, encontrará á docenas grupos de operaria de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: ¿Habrà alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones? Si, me respondía el instinto: donde hay cuatro mil mujeres, hay cuatro mil novelas de seguro: el caso es buscarlas. (Pardo Bazán 1886: 74).

Weitere Überlegungen brachten sie auf die Spur eines möglichen Themas. Sie erinnerte sich an die Rolle, welche die für die föderative Republik begeisterten Frauen während des Revolutionären Sexenniums gespielt hatten:

[...] un día recordé que aquellas mujeres, morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios, y parecióme curioso estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, á la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril. De este pensamiento nació mi tercera novela La tribuna. (a.a.O.: 74).

Die Schriftstellerin dokumentiert sich zum Thema des Romans, indem sie zwei Monate lang die Fabrik besucht und die Frauen bei der Arbeit beobachtet: „[...] oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir.“¹³ Sie studiert Zeitschriften aus der damaligen Zeit, dokumentiert sich über den Pakt der Unión del Norte, der ein wichtiges Ereignis in der politischen Geschichte der Region war. (a.a.O.: 75).

Doña Emilia erinnert sich voller Mitgefühl und Sympathie an die Frauen, welche sich trotz des eigenen Elends mit noch Ärmeren großzügig zeigten: „Pobres mujeres [...] Nunca se me olvida todo lo bueno instintivo que noté en ellas, su natural rectitud y su caridad espontánea. Capaces son de dar hasta la camisa si ven una lástima, como ellas dicen.“ (a.a.O.: 76).

¹³ Emilia Pardo Bazán hatte bereits davor für einen costumbristischen Artikel recherchiert, welcher 1882 in dem von Faustina Sáez de Melgar herausgegebenen Band mit dem Titel *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintas por sí mismas* veröffentlicht wurde. (Acosta 2007: 587).

Beeindruckt hat die Schriftstellerin auch das Fest, bei dem die verkleideten Zigarettenarbeiterinnen sich unbeobachtet glauben und ohne männliche Begleitung ausgelassen tanzen und singen, bei dem *inocente saturnal* des Kapitels *El carnaval de las cigarreras*. Diese Episode lobt Clarín in seiner Rezension besonders: “Lo mejor de lo mejor es El carnaval de las cigarreras.” Jedoch nicht ohne darauf hinzuweisen, dass es für diese Deskription neben weiblicher auch männlicher Fähigkeiten bedürfe:

Hay allí observaciones, pensamientos, rasgos, que sólo puede producir una mujer que por milagro de naturaleza, sin dejar de ser mujer, no en un ápice, sea tan hombre como Emilia Pardo. [...] piensa como hombre y siente como mujer. Sólo así se puede describir aquella alegría de las cigarreras, aquella hermosura repentina de las feas, aquella gracia desinteresada de las mujeres que están solas. Ese, ese es el arte: ese es nuestro querido naturalismo, querido y calumniado; cuanto más calumniado más querido. (Penas Varela 2003: 54).

Wie aus diesem Absatz ersichtlich, bewundert Clarín am Naturalismus vor allem die Lebendigkeit der Fiktion, welche sich auf Beobachtung und Dokumentation stützt und das Talent der Schriftstellerin, die es versteht, die Realität in ihrer Sinnlichkeit wiederzugeben.

5.4.2. Mögliche Vorbilder für die Figur der Amparo

Wegen des starken Bezugs zur Realität und des genauen Studiums des Fabrikmilieus und der Arbeiterinnen in *La Tribuna* stellt sich die Frage, ob sich die Pardo Bazán bei der Schöpfung ihrer Protagonistin eine bestimmte Frau zum Vorbild genommen hat oder ob ihre Beobachtungen über mehrere Frauen zum Bild der *Tribuna* verschmolzen sind.

Der Poet und Journalist Enrique Menéndez Pelayo, der Bruder des Gelehrten Don Marcelino, berichtet in seinen *Memorias* von einer revolutionären Zigarettenarbeiterin aus Santander, die *La Republicana* genannt wurde und bei allen republikanischen Festen und Demonstrationen fahnenschwingend im Mittelpunkt stand. González Herrán vermutet, Doña Emilia könne von dieser Revolutionärin durch Pérez Galdós erfahren und ihre Protagonistin nach diesem Vorbild geschaffen haben. (González Herrán 1975: 6).

Cristina Enríquez de Salamanca stellt Parallelen zwischen dem Roman der Pardo Bazán und dem zweibändigen Feuilleton-Roman *Rosa la cigarrera de Madrid* (Barcelona, 1872) von Faustina Sáez de Melgar fest. Rosa wird wie Amparo von einem Mann der Oberschicht verführt und verlassen. Sie geht nach Madrid, wo sie sich als Zigarettensarbeiterin an den Aufständen von 1854 beteiligt. Wie Doña Emilia in *La Tribuna* stellt Sáez de Melgar die Gemeinschaft der Zigarettensarbeiterinnen, ihr politisches Engagement und ihren revolutionären Elan dar. Bei Sáez de Melgar kommt es zum gewaltsamen Zusammenstoß zwischen den Frauen und der Guardia des Palacio Real, während in *La Tribuna* die Arbeiterinnen vor den Soldaten zurückweichen. Da sich die Feuilleton-Romane mit dem Schicksal von Frauen beschäftigen, hält es Enríquez de Salamanca für sehr wahrscheinlich, dass die Pardo Bazán diese Romane und insbesondere den der Sáez de Melgar gekannt hat. (Salamanca 2008: 135-148).

In *Apuntes autobiográficos* erinnert sich die Pardo Bazán an ihre Beobachtungen bei dem Fest der Zigarettensarbeiterinnen, welche sie in dem Kapitel *Carnaval de las cigarreras* verarbeitet hat. Eine junge, als Student verkleidete Frau tanzte und sang fröhlich (Pardo Bazán 1886: 76) und könnte ein Vorbild für die als Schiffsjunge verkleidete Amparo gewesen sein. Über die Zigarettensarbeiterin des wirklichen *saturnal de mujeres solas* erfährt die Schriftstellerin später, dass sie wegen unglücklicher Liebe Selbstmord begangen habe. Für die gläubige Amparo, die Romanfigur der katholischen Schriftstellerin, kommt Selbstmord nicht in Frage.

Einer anderen Spur ging Francisca González-Arias nach. In ihrer Dissertation berichtet sie über einen unveröffentlichten Brief aus dem Casa-Museo Pérez Galdos in Las Palmas, den Doña Emilia am 8. April 1889 an den Schriftsteller gerichtet hat. Sie ersucht ihn, seinen Einfluss geltend zu machen, um einer *Maestra* (Vorarbeiterin) der Tabakfabrik von La Coruña, Josefa Carreras, den Posten einer *Portera Mayor* zu beschaffen. In einem zweiten, ebenfalls unveröffentlichten Schreiben vom 25. April

bestätigt Doña Emilia den Erhalt seiner Antwort und teilt ihm mit, dass sie diese an die Betroffene weitergeleitet habe. Sie verwendet in diesem Schreiben nicht den wirklichen Namen der Frau, sondern nennt sie wie ihre Protagonistin: *La Tribuna*. (González-Arias 1985: 119 f.).

Ein zeitgenössischer Kritiker behauptete, dass die Figur der Amparo mit ihrer politischen Schwärmerei nicht sehr glaubwürdig sei. Darauf entgegnet Clarín in seiner Rezension, dass er in revolutionären Zeiten unzählige Frauen, die der Tribuna ähnlich waren, kennengelernt habe. Gerade weil die Protagonistin eine ganz durchschnittliche Frau ist, ist sie so lebensnahe: “El soplo de la vida está infundido en la heroína; es tal y como debe ser; buena para una hermosísima acuarela. Yo me figuro a La Tribuna destacándose con vivos colores sobre un fondo de marina... y oliendo a tabaco.“ (Penas Varela 2003: 108). Wenn es während des *sexenio revolucionario* viele Frauen wie Amparo gegeben hat, dann ist es wahrscheinlich, dass die Schriftstellerin sich von mehreren realen und literarischen Vorbildern inspirieren ließ, um ein realistisches Bild einer begeisterten Republikanerin zu entwerfen.

5.4.3. Deskription des Milieus der Unterschicht

In *La cuestión palpitante* würdigt Doña Emilia die treffenden Deskriptionen Zolas. Die Kunst der Deskription sei eine Klippe an der viele Imitatoren des Meisters des Naturalismus scheitern mussten. (Pardo Bazán 1989: 276). Diesen Vorwurf, der Leserin und dem Leser bedeutungslose Deskriptionen, um der Deskription willen zuzumuten, haben einige Literaturwissenschaftler auch gegen Dona Emilia erhoben. Nach Baquero Goyanes trifft das auf einzelne überflüssige Beschreibungen von Arbeitsszenen in *La Tribuna* zu, wie etwa auf die ausführlichen Erklärungen über die Herstellung von Zigarren, (Baquero Goyanes 1986: 182) oder auf die entbehrliche Beschreibung der hässlichen Gegenstände in Amparos Elternhaus, *descripciones-inventarios* zu. (Baquero Goyanes 1986: 157).

In den zahlreichen gelungenen Deskriptionen des Romans tritt manchmal eine Romanfigur als Akteur, der mit dem Milieu in Interaktion steht, oder als *focalizer*, der seine Umwelt wahrnimmt, auf.¹⁴ In Kap. I beschreibt die Erzählerstimme, wie Amparos Vater mit Hilfe seiner verschlafenen Tochter am frühen Morgen die Waffeln, mit deren Verkauf er für den Lebensunterhalt der Familie sorgt, herstellt. Die Handgriffe und die verwendeten Werkzeuge werden ausführlich beschrieben: „Instalóse el señor Rosendo en su alto tripode de madera, ante la llama chisporroteadora y crepitante ya, y metiendo en el fuego las magnas tenazas, dio principio a la operación.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 64). Die Deskription dieses Vorgangs dient dazu zu zeigen, wieviel Arbeit und Geschicklichkeit es kostet, die Waffeln herzustellen, was sonst kaum vorstellbar wäre. Über Vater Rosendos flüchtigen Blick vermittelt, betrachten die Leserinnen und Leser den Himmel zwischen den Dächern, bevor sich der *focalizer* wieder seiner Arbeit zuwendet.

In Kapitel II werden Vater und Mutter sowie das Milieu, in dem sie mit Amparo leben, beschrieben. Durch diese ausführlichen Deskriptionen von Armut, Schmutz und hässlichen Gegenständen wird das Streben des Mädchens verständlich, aus dem elterlichen Haus zu flüchten. González-Arias sieht darin noch mehr: die Leserinnen und Leser werden auf den Wunsch der Protagonistin nach einem besseren Leben und auf ihre Begeisterung für die Revolution vorbereitet. (González-Arias 1985: 91).

Viele Deskriptionen des Arbeitsmilieus in *La Tribuna* gehen über die fotografische Darstellung der Realität hinaus: „[...] para alcanzar los de la alegoría o el símbolo, con la consiguiente desrealización.“ (Baquero Goyanes 1986: 157). Sie zeichnen ein eindrucksvolles Bild der Hoffnungslosigkeit des proletarischen Lebens. Die Deskriptionen des Milieus, in dem die arbeitenden Menschen gefangen sind, geben eine Vorstellung davon, welche Gefühle die Fabriksarbeit bei den Arbeitern auslöst.

¹⁴ Mieke Bal bezeichnet als *focalization* „the relationship between the „vision,“ the agent that sees, and that which is seen. [...] The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed.“ (Baal ³2009: 149).

Wenn die Erzählinstanz die Fabrikhalle beschreibt, wird die Trauer und Bedrückung die Amparo in den ersten Tagen an ihrem Arbeitsplatz empfindet, für die Leserinnen und Leser nachvollziehbar. Durch die Deskription des Milieus werden die Sinne der Leserinnen und Leser angesprochen: der Gesichts-, Geruchs- und Tastsinn. In der düsteren Atmosphäre vermisst Amparo die Farben und die Bewegung der Straße, die sie auf ihren Streifzügen durch die Stadt gesehen hat. Der Gestank des Tabaks, der Latrinen und der menschlichen Ausdünstungen lassen ihr keine Luft zum Atmen. Der Anblick der durch die Arbeit gealterten Kolleginnen zeigt Amparo, welche Zukunft ihr bevorsteht. Mit den abgenützten Holzregalen, welche wie eine Reihe von Grabnischen im Raum stehen, gleicht die Halle einem Friedhof:

¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! No había cosa más adecuada al temperamento de Amparo, tan amiga al ruido de la concurrencia, tan bullanguera, meridional y extremosa, tan amante de lo que relumbra. Además, como sus pulmones estaban adecuados a la gimnasia del aire libre, se deja entender la opresión que experimentaron en los primeros tiempos de cautiverio en los talleres, donde la atmósfera estaba saturada del olor ingrato y herbáceo del virginia humedecido y de la hoja media verde, mezclada con las emanaciones de tanto cuerpo humano y con el fétido vaho de las letrinas próximas. Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros comunes era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera ennegrecida por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos. Entre las operarias alineada a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros juveniles y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 93 f.).

Später steigen die Leserinnen und Leser mit Amparo und ihrer Kollegin Ana in das Untergeschoß der Fabrik hinab, wie in Dantes *Divina comedia* vom Paradies über das Fegefeuer in die Hölle, um zu sehen, wie Chinto mit anderen Männern und Frauen den Tabak von Fasern reinigt, um die Blätter danach zu schneiden. Sie begeben sich

en los infiernos del picado, en el lugar doliente, a cuya puerta hay que dejar toda esperanza [...] Descendieron juntas al piso inferior, con propósito de aprovechar la ocasión y verlo todo. Si los pitillos eran el Paraíso y los cigarros comunes el Purgatorio, la analogía continuaba en los talleres bajos, que merecieron el nombre de Infierno. Es verdad que abajo estaban las largas salas

de oreo, y sus simétricos y pulcros estantes; el despacho del jefe y el cuadro de las armas de España, trabajadas con cigarros, orgullo de la fábrica; los almacenes, las oficinas pero también el lóbrego taller des desvenado y el espantoso taller de la picadura.

En el taller del desvenado daba frío ver, agazapadas sobre las negras baldosas y bajo sombría bóveda, sostenida por arcos de mampostería, y algo semejante a una cripta sepulcral, muchas mujeres, viejas la mayor parte, hundidas hasta la cintura en montones de hojas de tabaco, que revolvían con sus manos trémulas, separando la vena de la hoja. Otras empujaban enormes panes de prensado, del tamaño y forma de una rueda de molino, arrimándolos a la pared para que esperasen el turno de ser escogidos y desvenados. La atmósfera era a la vez espesa y glacial. (a.a.O.: 163 f.).

Amparo und Ana sind die Subjekte, die *focalizers*, die die Zustände im *infierno del picado* wahrnehmen („descendieron con propósito [...] de verlo todo“). Mit ihren Augen sehen wir diesen Arbeitsplatz, der wie eine Gruft ist, in der es keine Hoffnung auf Leben gibt. Die Frauen versinken in den Tabakblättern, atmen schwer in der stickigen, eisigen Luft der Fabrikhalle und werden von der Last der mühlsteingroßen Laibe aus gepressten Blättern fast erdrückt. Noch schlimmer ergeht es den Arbeitern in der Halle, wo der Tabak geschnitten wird. Sie ersticken förmlich in den Tabakblättern:

Dentro de una habitación caleada, pero negruzca ya por todas partes, y donde apenas se filtraba luz al travéz de los vidrios sucios de alta ventana, vieron las dos muchachas hasta veinte hombres vestidos con zaraguelles de lienzo muy arremangados y camisa de estopa muy abierta, y saltando sin cesar. El tabaco los rodeaba; habíalos metidos en él hasta media pierna a todos les volaba por hombros, cuello y manos, y en la atmósfera flotaban remolinos de él. (a.a.O.: 165).

Ein Moment der Unaufmerksamkeit kann für die Männer fatale Folgen haben, umso mehr als sie im Akkord arbeiten und es sich nicht leisten können, das Tempo zu drosseln:

[...] Cada dos hombres tenían ante si una mesa o tablero, y mientras el uno, saltando con rapidez, subía y bajaba la cuchilla picando la hoja, el otro, con los brazos enterrado en el tabaco, lo revolvía para que el ya picado fuese deslizándose y quedase sólo en la mesa el entero, operación que requería gran agilidad y tino, porque era fácil que, al caer la cuchilla, segase los dedos o la

mano que encontrara a su alcance. Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo: corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo y la ligereza del traje y violencia de las actitudes patentizaban la delgadez de sus miembros, el hundimiento de jadeante esternón, la pobreza de las garrosas canillas, el térreo color de las consumidas carnes. (a.a.O.: 165 f.).

In diesem Absatz schildert die Pardo Bazán über die Deskription des Arbeiterprozesses, das Schicksal der Arbeiter, die den Anforderungen der Fabrik völlig unterworfen sind. Sie sind eingespannt in einen Prozess, der alles von ihnen verlangt und sie völlig unter seiner Kontrolle hält. Die Folgen der Ausbeutung sind an den ausgezehrten Körpern der Männer zu sehen. Die Messer zum Schneiden der Tabakblätter schweben über ihren Händen und können sie in Sekunden zu Invaliden machen. Aus Amparos Blicken auf Chinto (Fokalisierung) bestätigt sich ihre zwiespältige Einstellung zu dem Burschen vom Land: „Amparo lo miraba entre compadecida y asquillosa.“ (a.a.O.: 165 f.). Entsetzt beobachtet sie, was die unmenschlichen Arbeitsbedingungen in kurzer Zeit mit Chinto angerichtet haben: „Le sobresalía la nuez, y bajo la grosera camisa se pronunciaban los omóplatos y el cúbito. Su tez tenía matices de cera, y a trechos manchas hepáticas; sus ojos parecían pálidos y grandes con relación a su cara enflaquecida“. (a.a.O.: 166).

Während in anderen Kapiteln oft Gegenstände beschrieben werden, wirft der Erzähler in dem Kapitel über Amparos neues Wohnviertel einen Blick auf das alltägliche Leben seiner BewohnerInnen (Hemingway 1983: 14), welches sich vor allem auf der Straße abspielt:

[...] y en el marco de los agujeros por donde respiraban trabajosamente los ahogados edificios, se asomaba ya una mujer peinándose las guedejas, y de la cual sólo distinguía el transeúnte la rápida aparición del brazo blanco y la oscura aureola del cabello suelto; ya otra, remendando una saya vieja ya lactando a un niño, cuyas carnes rollizas doraba el sol ya mondando patatas y echándolas una a una, en grosera cazuela.....Esta vecina atravesaba con la *sella*¹⁵ de reluciente aros camino de la fuente; aquélla se acomodaba a sacudir un refajo o a desocupar, mirando hacia todos lados con recelo, una jofaina; la de más acá salía con impetu a administrar una mano de azotes al chico que se

¹⁵ Sella = herrada = Eimer

tendía en el polvo; la de más allá volvía con una *pescada*¹⁶, cogida por las agallas, que se balanceaba y le flagelaba el vestido. (Pardo Bazán¹⁶2009: 213 f.).

Auch Deskriptionen von Gegenständen können einen Symbolwert haben und Einblicke in die Psyche der Menschen geben. Hemingway weist auf die Bedeutung der Beschreibung einer Wanduhr am Schluss des Kapitels *El delito* hin. (Hemingway 1983: 14). Eine der Zigarettenarbeiterinnen, die immer als anständig galt, wurde beim Stehlen von Tabak erwischt. Ihr gewalttätiger Mann hat sie zu dem Diebstahl gezwungen. Die Diebin wird gekündigt und die anderen Frauen, werden beim Verlassen der Fabrik von einer Vorarbeiterin einer Leibesvisitation unterzogen. Zeugin und RichterIn dieser Szene ist eine Wanduhr: „y el reloj antiguo de pesas, de tosca madera, pintado de color ocre con churriguerescos adornos dorados, que grave y austero como un juez adornaba el zaguán, dio las seis.“ (Pardo Bazán¹⁶2009: 211).

Die Schläge der Uhr zeigen, so Hemmingway, das Schuldbewusstsein der Frauen. Diese Ansicht kann ich nicht teilen, denn: [...] los bandos de las mujeres iban saliendo con la cabeza caída – humilladas todas por el ajeno delito - ;“ (a.a.O.). Die Arbeiterinnen rechtfertigen den Diebstahl ihrer Kollegin nicht, haben aber für die misshandelte Frau Verständnis und führen eine Sammlung für die nun Mittellose durch. In keinem Fall fühlen sie sich für ihr Vergehen verantwortlich. Dass die Frauen der gesamten Halle eine Leibesvisitation über sich ergehen lassen müssen, empfinden sie als Erniedrigung. Die Uhr spricht mit ihren Schlägen ein Fehlurteil, welchem die Frauen wehrlos ausgeliefert sind.

5.4.4. Deskription von Krankheiten

Wie in Zolas Romanen spielen auch in *La Tribuna* physiologische Daten, Krankheiten und ihre Behandlung eine gewisse Rolle. Auffallend ist, dass manchmal auch die Erzählerstimme diese Leiden nicht mit ihrer wissenschaftlichen, sondern mit ihrer volkstümlichen Bezeichnung benennt, wie das auch die Figuren getan hätten. Die

¹⁶ Pescada = merluza = Seehecht

Schriftstellerin nimmt sich also nicht nur, wie im Prolog angekündigt, die Freiheit, in der Figurenrede die Sprache des Volkes zu verwenden, sondern lässt sie auch bei der Erzählinstanz zu.

Die Eltern der Zigarettensarbeiterin, deren Spitzname *Guardiana* ist, „murieron del pecho, con diferencia de días“. Statt ihre Todesursache als „tuberculosis“ oder „tisis“ zu bezeichnen, wird der volkstümliche Begriff „pecho“ verwendet. Die depressive Verstimmung der *Guardiana*, die ab dem Alter von 10 Jahren für ihre kleinen, von Erbkrankheiten betroffenen Geschwister sorgen muss, wird als „paletilla caída“ bezeichnet. Die Überforderung äußert sich in Appetitlosigkeit und Müdigkeit, gegen welche auch eine Heilerin mit ihren Gebeten und Beschwörungen machtlos ist.

Die meisten Leiden der Romanfiguren sind auf unmenschliche Arbeits- und Wohnbedingungen sowie auf Mangelernährung zurückzuführen, so etwa die Anämie: „la labor sendentaria, la viciada atmósfera, el alimento frío, pobre y escaso, eran parte que en la fábrica hiciese estragos la anemia y la clorosis, [...]“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 198). Chinto, der seine Kräfte beim Tabakschneiden verausgabt, klagt über Schwäche und Atemnot „la respiración se le acaba enteramente“, was der Arzt darauf zurückführt, dass in seine Bronchien und in die Lunge Tabakstaub eingedrungen ist. Amparos Mutter wird durch die anstrengende Arbeit in der Kälte der öffentlichen Waschanstalt für immer ans Bett gefesselt. „Un aire,“ (a.a.O.: 68) erklärt sie die Erkrankung dem Arzt.

Eine ganze Seite widmet die Pardo Bazán Überlegungen und Gerüchten zu den möglichen Ursachen für den plötzlichen Tod von Amparos Vater. War es die glühende Sonne, die den Schlaganfall ausgelöst hat? Hat er sich mit der Herstellung und dem Verkauf von Waffeln überanstrengt, weil die Nachfrage durch die Anwesenheit der kantabrischen Republikaner so groß wie nie zuvor war? War es der Stolz auf seine Tochter, deren Engagement beim Bankett für die Delegierten aus Kantabrien viel beachtet worden war, welcher ihn in eine tödliche Aufregung versetzte? Im Gegenteil,

berichtigt die Erzählerstimme: Unbotmäßigkeit war das Letzte, was der beim Militär zu bedingungslosem Gehorsam erzogene Alte an seiner Tochter ertragen konnte. Der Zorn über das Verhalten Amparos, die durch die Fabrikarbeit der väterlichen Autorität entwachsen war, führte zu seinem unerwarteten Tod. Die Leserinnen und Leser bekommen Einblick in die Psychophysiologie des Schlaganfalls: “Sabido cuánto influyen en los sacudimientos cerebrales y en las hemorragias internas los accesos de furor, puede creerse que tal vez la rabia, y no el orgullo, de ver a su hija elevada a la categoría de *Tribuna del pueblo* determinaron en la pletórica constitución del viejo la apoplejía fulminante.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 158 f.)

Auch in der Deskription von Amparos Wohnviertel, auf welche ich schon zum Teil eingegangen bin, fehlt es nicht an Krankheiten und hässlichen Details. Es wimmelt von schmutzstarrenden Kindern, welche aus den kleinen schäbigen Häusern ins Freie strömen. Die Erzählerstimme vergleicht manche von ihnen mit leichter Ironie mit niedlichen Engeln und andere mit missgestalteten Föten. Manche bewegen sich auf geraden Beinen flink wie Äffchen oder Eichkätzchen, andere laufen wie verschreckte Schwimmvögel auf deformierten X-Beinen herum. Viele sind von den Spuren überstandener Kinderkrankheiten gezeichnet:

Lo más característico del barrio eran los chiquillos. De cada casucha baja y roma, al salir el sol en el horizonte salía una tribu, una pollada, un hormiguero de ángeles, entre uno y doce años, que daba gloria. De ellos los había patizambos, que corrían como asustados palmípedos; de ellos, derechos de piernas y ágiles como micos o ardillas; de ellos, bonitos como querubines, y de ellos, horribles y encogidos como los fetos que se conservan en aguardiente. Unos daban indicios de no sonarse los mocos en toda su vida, y otros se oreaban sin reparo, teniendo frescas aún las pústulas de la viruela o las ronchas del sarampión; a laguno, al través de las capas de suciedad y polvo que les afeaban el semblante, se les traslucía el carmín de la manzana y el brillo de la salud; otros ostentaban desgredñadas cabelleras, qui si ahora eran zaleas o ruedos, hubieran sido suaves bucles cuando los peinaran las cariñosas manos de una madre. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 212 f.).

Erbkrankheiten, mit welchen die Figuren des *Rougon-Macquart*-Zyklus geschlagen sind, treten in *La Tribuna* nur bei Nebenfiguren auf. Sie werden den Lesern und

Leserinnen dafür in hohen Dosen verabreicht. Die *Guardiana* muss für vier erblich belastete Geschwister sorgen: „[...] cuatro hermanitos marcados por la mano de hierro de la enfermedad hereditaria: epiléptico el uno, escrofulosos y raquíticos dos, y la última, niña de tres años, sordomuda.” (a.a.O.: 115). Der an Rachitis leidende Bruder entwickelt außerdem noch einen Wasserkopf.

Die Deskription der abstoßenden Gestalten, die beim Fest der Zigarettenarbeiterinnen um Almosen betteln, zeichnet ein noch schrecklicheres Bild von Armut und Krankheit. Mag sein, dass eine Ansammlung von Menschen mit einem geringen, aber doch regelmäßigen Einkommen zahlreiche Bettler anzieht, doch die Deskription der monströsen Deformationen scheint etwas übertrieben:

Un ciego daba vueltas a una zanfona que sonaba como el obstinado zumbido del moscardón, y al mismo tiempo vendía romances de guapezas y crímenes. A pocos pazos de la gente que comía, mendigos asquerosos imploraban la caridad: un elefantiaco enseñaba su rostro bulboso, un herpético descubría el cráneo pelado y lleno de pústulas, éste tendía una mano seca, aquel señalaba un muslo ulcerado, invocando a Santa Margarita para que nos libre de “males extraños”. En un carretoncillo un fenómeno sin piernas, sin brazos, con enorme cabezón envuelto en trapos viejos, y gafas verdes, exhalaba un grito ronco y suplicante, mientras una mocetona, en pie al lado del vehículo, recogía las limosnas. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 185 f.).

Vielleicht ist diese Beschreibung sowie die der Geschwister der *Guardiana* nur ein demonstrativer Tribut an die naturalistische Ästhetik, deren Möglichkeiten die junge Schriftstellerin ausloten wollte.

5.4.5. Medizin und volkstümliche Heilkunst

Sowohl Zola als auch die Pardo Bazán unterstreichen, dass die „bürgerliche“ Medizin den Arbeitern wenig Hilfe bietet, weil die Unterschicht kaum in der Lage ist, Arzthonorare zu bezahlen. Während es Zola bei dieser Feststellung bewenden lässt, schildert die Pardo Bazán in *La Tribuna* die Bedeutung der volkstümlichen Heilkunst, durch welche viele Krankheiten mit geringeren Kosten durch Kräuter gelindert werden können. (Doménech Montagut 2000: 40). Indem die Schriftstellerin über den Einsatz dieser Heilmethoden schreibt, würdigt sie die Fähigkeit der Unterschicht, alte

Volkswisheiten dort einzusetzen, wo die moderne Medizin unerreichbar ist, ohne jedoch deshalb das Fehlen von Ärzten zu bagatellisieren.

Die Heilerin und Geburtshelferin Pepa, auch Porreta genannt, betreut Kranke, soweit sie mit der Volksheilkunst dazu in der Lage ist. Sie ist sich aber auch ihrer Grenzen bewußt. Sie will Amparo bei der Entbindung ihres Kindes beistehen. (Vgl. Doménech Montagut 2000: 41). Als sie vermutet, dass es sich um eine schwere Geburt handeln könnte, besteht sie jedoch darauf, einen Arzt zu holen, denn ihr guter Ruf steht auf dem Spiel: „[...] uno no quiere embrollos ni dolores de cabeza, ¿oyes? Yo soy clara como el agua, vamos..., y no se me murieron en las manos, ¡porreta! sino dos, en la edá que tengo...Despues, los médicos hablan...Y yo cuanto puedo hago y unturas y friegas de Dios llevo dadas en ella [...]” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 265). Amparos verkrüppelte Mutter fürchtet, ihre Tochter und damit auch ihren Lebensunterhalt zu verlieren. Stirbt die Tochter, muss sie dennoch das Arzthonorar begleichen, obwohl sie mittellos zurückbleibt. Der Arzt, welcher ohne Mitgefühl für die Gebärende bestätigt, dass alles normal ist, wird von der Erzählerstimme als *soldado de ciencia* bezeichnet. (a.a.O.: 266).

5.5. Die Erzählinstanz

Der heterodiegetische Erzähler in *La Tribuna* hält sich nicht an die von Flaubert geforderten Prinzipien der *impersonalité*, *imparcialité* und *impassibilité*. Auch die Naturalisten haben diese Maximen, die freilich kaum je von einem Schriftsteller vollständig eingehalten wurde, zu der ihren gemacht. Stattdessen bringt sich die Erzählinstanz von *La Tribuna* mit Erklärungen, Kommentaren und Beurteilungen in die Darstellung des Geschehens ein, was auch in anderen Romanen der Padro Bazán immer wieder der Fall ist: „[...] doña Emilia Pardo Bazán utiliza un tipo de narrador omnisciente que con frecuencia se interfiere en la acción, la comenta a su modo, moraliza más o menos extemporáneamente y, en suma, se afana por sugerir al lector lo que debe pensar de la acción y de los personajes.“ (Gullón 1976: 58). In *La Tribuna* bringt die Schriftstellerin durch Kommentare des Erzählers zu politischen Fragen ihre

im Prolog ausgeführte Skepsis gegenüber der Republik und ihre Einschätzung des politischen Engagements der Zigarettenarbeiterinnen zum Ausdruck.

Der Erzähler schildert nicht nur die Ereignisse und die Romanfiguren, sondern führt auch Gründe an, warum sie sind, wie sie sind, etwa wenn er das Freiheitsstreben Amparos erklärt. (Gullón 1976: 58 f.). So heißt es z.B.: „De estos instintos nómadas tendría bastante culpa la vida que forzosamente hizo la chiquilla mientras su madre asistía a la fábrica.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 69). Der auktoriale Erzähler kann sich in die Vergangenheit zurückversetzen und über vergangene Ereignisse aufklären, denn sein Wissen kennt keine Grenzen, auch keine zeitlichen. Auch über die Zukunft weiß er Bescheid. (Gullón 1976: 59). An anderen Stellen verallgemeinert der Erzähler in *La Tribuna* eine Beobachtung (Gullón 1976: 60), etwa, dass die meisten armen Mädchen wie Amparo keine Chance auf Schulbildung haben. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 69).

Mieke Bal hat darauf hingewiesen, dass Erzählen notwendigerweise subjektiv ist. Objektives Erzählen wäre der Versuch, nur Wahrnehmungen, ohne Kommentare und implizite Interpretationen darzustellen. (Bal ³2009: 145). Doch schon die Auswahl des zu Erzählenden ist subjektiv. Außerdem ist die Wahrnehmung ein psychosomatischer Prozess, der von Individuum zu Individuum zu unterschiedlichen Ergebnissen führt. (a.a.O.)

5.6. Die zitierte Figurenrede

Wie die Schriftstellerin im Prolog ankündigt, ist sie bestrebt, wirklichkeitsnahe Dialoge zu schreiben. Daraus ergibt sich eine Vielfalt von Sprachregistern in der Figurenrede, welche sich von der gebildeten Sprache der Erzählerstimme mit ihren intertextuellen Anspielungen auf die Antike und die spanische Literatur unterscheiden. Das Spektrum umfasst nicht nur, wie im Prolog angekündigt, die Rede des Volks, sondern auch die der bürgerlichen Mittelschicht, die Sprache eines Kindes und die Nachahmung des Akzents der angelsächsischen protestantischen Missionare. (González-Arias 1985: 87). Regionale Unterschiede werden hervorgehoben. Es wird

erwähnt, dass die Spitzenklöpplerin Carmela mit Ceceo spricht: „[...] la muchacha [...] que hablaba con ceceo propio de los puertecitos de mar en la provincia de Marinada.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 72). Die Comadrona Porreta spricht dagegen mit Seseo.

Kunda hat auf die fehlerhafte Verwendung von Ausdrücken etwa *aprender* statt *enseñar* und syntaktische Fehler in der Sprache der Zigarettensarbeiterinnen hingewiesen. (Kunda 1984: 155 f.). Vor allem aber machen die Angehörigen der Unterschicht phonetische Fehler, wie das Weglassen von Endkonsonanten oder Vokalen. (a.a.O.).

Die unterschiedlichen Sprachregister werfen ein Licht auf die Komplexität der Gesellschaft, welche die Pardo Bazán in ihrem Roman repräsentiert. Das Vokabular der Zigarettensarbeiterinnen besteht aus Ausdrücken, welche nicht im Wörterbuch zu finden sind, und aus dem revolutionären Vokabular, das sie sich in deformierter Form angeeignet haben, ohne ein tieferes Verständnis für die Begriffe zu haben. Es ist allerdings unverständlich, dass Amparo, welche ihren Arbeitskolleginnen republikanische Zeitungen vorliest und eine rasche Auffassungsgabe hat, von „espostismo“, „decentraizar“, „perficionar“, „istruir“ und von „el comun“ spricht. Damit will die Schriftstellerin offenbar um jeden Preis hervorheben, wie ungebildet die Arbeiterinnen sind. Die Vertreter der Mittelschicht sprechen eine gehobene Sprache, verwenden aber auch informelle Ausdrücke, wie Baltasar, der eine Willkürherrschaft fürchtet, was er folgendermaßen ausdrückt: „Lo peor de todo es que harán de España mangas y capirotos.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 138).

Der Gegensatz zwischen dem städtischen Proletariat und den bäuerlichen Zuwanderern wird u.a. durch die sprachlichen Unterschiede zwischen Amparo und Chinto deutlich. Die *Tribuna* spricht schnell und gewandt, was ihr die Bewunderung des Burschen vom Land einbringt. Chinto spricht schwerfällig in einem „puro dialecto

de las rías saladas“. Sein unbeholfenes Stammeln, in welches er besonders in schwierigen Situationen verfällt, stößt Amparo ab. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 268).

González Herrán kritisiert, dass die Ausdrucksweise der Romanfiguren von *La Tribuna* weit entfernt sei von der Sprache im städtischen Galicien des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts. Der Literaturwissenschaftler sieht in der Figurenrede des Romans einen Beweis für die costumbristische Einstellung der Schriftstellerin: „[...] la búsqueda de pintoresquismo y color local falsea el producto, de modo que los diálogos populares de *La Tribuna* [...] distan mucho de reflejar veraz y documentalmente el habla de la Galicia urbana del último tercio del XIX.“ (González Herrán 1988: 505) Wäre es der Schriftstellerin, wie im Prolog angekündigt, tatsächlich gelungen, in der Figurenrede die damalige Sprache der betroffenen Region nachzuahmen, dann wäre das, so González Herrán, ein Argument, um von einem naturalistischen Roman zu sprechen. Der Literaturwissenschaftler beruft sich auf den galegischen Philologen und Literaturwissenschaftler César Barja (1890-1952), welcher bezweifelt, dass die Figurenrede der regionalen Ausdrucksweise entspricht: „cuanto de dialecto gallego hay en *La Tribuna* [...] no es cosa mayor, ni como cantidad, ni como calidad.“ (zitiert nach González Herrán 1988: 505).

Um ihre Absicht, einen naturalistischen Roman zu schreiben, tatsächlich zu verwirklichen, müssten die Figuren der Pardo Bazán Galegisch sprechen, womit sowohl die Schriftstellerin als auch ihre Leserinnen und Leser überfordert gewesen wären, führt González Herrán weiter aus. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Doña Emilia nicht Galegisch beherrschte und in mehreren Schriften, diese Sprache als „dialecto“ bezeichnete, wie das auch viele ihrer Zeitgenossen taten. Die galegische Literatur hatte für sie nicht den gleichen Stellenwert wie die kastilische. (Barreiro Fernández 2003: 37).

Ob die Rede der städtischen Unterschicht in *La Tribuna* der Realität des 19. Jahrhunderts nahe kommt, kann ich nicht beurteilen. Doch mit den deutlich

unterschiedlichen Sprachregistern bildet Doña Emilia meines Erachtens eine Gesellschaft ab, in der sich die verschiedenen Klassen und auch verschiedene Gruppierungen einer Klasse sprachlich deutlich voneinander unterscheiden, so dass die Sprache als Merkmal der Identität von Gruppen klar erkennbar wird. Damit ist die Schriftstellerin den bei ihrer Recherche gemachten Beobachtungen in gewisser Weise treu geblieben, wenn auch die verschiedenen Ausdrucksweisen nicht genau wiedergegeben und manchmal sogar verzerrt werden, um den Mangel an Bildung der Arbeiterinnen zu unterstreichen. Es ist auch offensichtlich, dass Doña Emilia häufig pittoreske Ausdrucksweisen aufgreift.

5.7. Die erlebte Rede¹⁷

Nelly Clémessy ist der Meinung, dass die erlebte Rede in *La Tribuna* nur von beschränkter Bedeutung sei. (Clémessy 1988: 486). González-Arias gesteht zwar zu, dass dieses Mittel nur sparsam eingesetzt wird, sie versucht aber im Gegensatz zu Clémessy, nachzuweisen, dass den Leserinnen und Lesern durch die erlebte Rede das Bewusstsein Amparos zugänglich gemacht wird. Auch die Gedanken anderer Figuren der Unterschicht werden über dieses Instrument dargestellt. Mehr noch, so behauptet die Autorin, durch die erlebte Rede kommen die Zigarettenarbeiterinnen als kollektiver Protagonist zu Wort: „We can even say, as we will see in detail later on, that it creates a subterranean voice which echoes through the novel and which is the unified expression of the collective protagonist, the four-thousand women factory workers of the Tobacco Factory of Marinada.” (González-Arias 1985: 89).

Richtig ist, dass in *La Tribuna* die Psychologie der Figuren und auch die der Protagonistin nicht sehr tiefgehend analysiert wird. Doch die in der Folge zitierten Beispiele von erlebter Rede geben oft einen tieferen Einblick in das widersprüchliche Denken und Empfinden der jungen Protagonistin als die narrativen Textstellen und die direkte Rede. Die erlebte Rede des kollektiven Protagonisten spiegelt die Stimmung in der Fabrik und die Rolle Amparos unter den Arbeiterinnen.

¹⁷ Zur Definition der erlebten Rede siehe Anmerkung 7

Während Amparo ihrem Vater bei der Herstellung der Waffeln hilft, blickt sie sehnsüchtig auf die Straße, wo Frauen Wasser holen und einkaufen gehen, von wo das Geschrei von Kindern und das Bellen von Hunden zu hören ist. „¡Cuando sería Dios servido de disponer que ella abandonase la dura silla y pudiese asomarse a la puerta que no es mucho pedir!” Wie dringend der Wunsch des Mädchens ist, ist daran abzulesen, dass sie Gott anruft, um ihn zu erfüllen. Der Seufzer: “¡Y ningún día de descanso!” kommt aus der von der ständigen Arbeit geplagten und gelangweilten Seele des Mädchens. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 65). In den ersten Tagen in der Fabrik, in welcher sich Amparo gefangen fühlt, erinnert sie sich an die verlorene Freiheit: „¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco!” (a.a.O.: 93). Zu diesem Zeitpunkt ist Amparos Vorliebe für das Vagabundieren in der Stadt schon bekannt, in der erlebten Rede wird jedoch ihre Sehnsucht betont und sie wird noch greifbarer als durch die Narration.

Ihre Abscheu vor Chinto drückt sich in Amparos Gedanken aus, welche teils in ihrer familiären Ausdrucksweise (zopenco, no dejar ni a sol ni a sombra), teils in der gehobenen Erzählrede (escoltar) wiedergegeben werden: „¡También era manía la del zopenco aquel, de no dejarla ni a sol ni a sombra, y darle escolta todas las tardes!”. (a.a.O.: 98). In diesem Aufschrei wird die Belästigung, welche das Mädchen abschütteln will, körperlich fühlbar.

Die Ankunft der Mitglieder der Asamblea de la Unión del Norte beflügelt die Phantasie der Tribuna, welche sich für jeden dieser Männer opfern würde, denn sie bringen den Unterdrückten die Erlösung und schweben, wie sie glaubt, in großer Gefahr. So denkt sie:

¡Sacrificarse por cualquiera de aquellos hombres, venidos de Cantabria a vaticinar la redención; inmolarse por el más viejo, por el más feo, prestándole algún extraordinario y capital servicio! Llamar a su puerta a las altas horas de la noche; decirle con voz entrecortada que “ahí viene la Policía” y que se oculte; Acompañarlo por recónditas callejuelas a un escondrijo seguro; meterle en la mano unos cuantos pesos ahorrados a fuerza de liar pitillos; recibir, en

cambio, un haz de proclamas para repartir al día siguiente, con la advertencia que “si se las cogen, puede contarse ánima del Purgatorio”:[...]. (a.a.O.: 148).

Mit dieser erlebten Rede bringt die Pardo Bazán Amparos revolutionäre Begeisterung, ihre Bereitschaft, alles zu opfern und alle Gefahren für die Sache der föderativen Republik auf sich zu nehmen, wie in keiner anderen Textstelle zum Ausdruck. Mehr noch, dieser kurze Absatz zeichnet ein Bild des unerschütterlichen Glaubens der Arbeiterin in die Verheißungen der revolutionären Führung. Die auf die erlebte Rede folgende Narration kommentiert Amparos Bereitschaft, sogar ihr Leben für die Revolution zu geben, mit Ironie. In der Erwähnung der Strafe für das offene Auftreten der *Tribuna* ist neben Mitgefühl eine Spur Genugtuung zu spüren:

„[...]Amparo [...] tal vez se dejara fusilar por la causa sin decir esta boca es mía, y quién sabe si andando los tiempos no figuraría su retrato al lado de Mariana Pineda¹⁸ [...] ...Feliz o desgraciadamente, lo que ustedes quieran, [...] y los loables esfuerzos de Amparo no le conquistaron otra corona de martirio sino el que en la fábrica se prohibiese la lectura de diarios [...] y que a ella y a otras cuantas que pronunciaron vivas subversivos y cantaron canciones alusivas a la Unión del Norte las suspendiesen, como suele decirse, de empleo y sueldo. (a.a.O.).

Die Freundin der *Tribuna* Ana, selbst seit Jahren Geliebte eines Kapitäns, meint, dass arme Mädchen den Verführungskünsten von Söhnen aus gutem Haus wehrlos ausgeliefert sind und dabei nur verlieren können, denn geheiratet werden sie selten. Die *Tribuna*, welche zu diesen Zeitpunkt schon von Baltasar umworben wird, überlegt ob es möglich ist, den *señoritos* zu widerstehen und sie fragt sich einen Moment, ob sich das überhaupt lohne: „¿De qué sirve ser un santo si al fin la gente no lo cree ni lo estima; si, por más que uno se empeñe, no saldrá en toda la vida de ganar un jornal miserable; si no le ha de reportar el sacrificio honra ni provecho? ¿qué han de hacer las pobres despreciadas de todo el mundo, sin tener quien mire por ellas, más que perderse?“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 194 f.). Diese Überlegungen behält sie für sich, weil sie sich dafür schämt.

¹⁸ Mariana Pineda (1804-1831) wurde denunziert, weil sie eine Fahne mit dem Motto „Ley, Libertad, Igualdad“ bestickt hatte. Sie wurde unter der Anschuldigung, eine liberale Parteigängerin zu sein, verurteilt und hingerichtet.

Mit Baltasars Heiratsversprechen ändern sich Amparos Phantasien. Sie träumt nicht mehr von revolutionären Abenteuern, sondern von einem Leben als Ehefrau eines wohlhabenden Bürgers in einem vornehmen Haus, was in der erlebten Rede und einem kurzen narrativen Einwurf klar wird: „¡Casarse! Y ¿por qué no? ¿No éramos todos iguales, desde la revolución acá?” Sie würde aber ihre Herkunft nicht verleugnen wie manch andere Frau: „Cuando ella fuese señora no había de portarse como otras altaneras [...] porque arrastraban seda, miraban por cima del hombro a sus amigas.” Sie würde ihre alten Kolleginnen auf der Straße grüßen: „¡Quiá! Ella las saludaría en la calle, cuando las viese, con afabilidad suma. Por lo que hace a recibirlas de visita.....eso, según y conforme dispusiese su marido; [...] A Ana pensaba enseñarle la casa. ¡Su casa! Una casa como la de Sobrado, con sillas de damasco carmesí, [...]” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 228).

Amparo wäre nicht nur bereit, ihr republikanisches Engagement aufzugeben, sie würde auch ihre Unabhängigkeit opfern und ihre Freundinnen nur einladen, wenn es ihr Ehemann gestattet. Diese erlebte Rede illustriert die Oberflächlichkeit und Naivität der *Tribuna*, die die Realität nicht sehen will: dass die sozialen Ungleichheiten weiter bestehen und Baltasars Leidenschaft nur von kurzer Dauer sein wird. Diese erlebte Rede zeigt aber auch ihre Verbundenheit mit ihrem Herkunftsmilieu, von welchem sie sich nicht völlig lossagen will, wenn sie auch ihren Einsatz für die Revolution dem bequemen Leben als Ehefrau eines Bourgeois opfern würde.

Wenn die Pardo Bazán die erlebte Rede einsetzt, um dem Kollektiv der Zigarettenarbeiterinnen eine Stimme zu geben, bilden diese oft ein Echo auf Amparos Hoffnungen und Enttäuschungen, einen Chor, in welchem meist die Solidarität der Gemeinschaft betont wird. Auch Zola greift im *Rougon-Macquart*-Zyklus auf den weiblichen Gruppendiskurs, welcher die Funktion eines griechischen Chors erfüllt, zurück: „The Chorus either stands apart from the action, observing, commenting on,

and/or explaining events, or it integrates itself directly into the action. (Beane Katner, 2003: 61).

Im Chor der Frauen in *La Tribuna*, welcher in der erlebten Rede des Kollektivs ausgedrückt wird, spiegelt sich die Beziehung zu Amparo wieder, die sie als Führerin anerkennen und deren Rede sie nur manchmal in Frage stellen. Nie bringt der Chor Missgunst, Neid oder Schadenfreude zum Ausdruck. Im Echo der Zigarettenarbeiterinnen auf Amparos Überzeugung, Baltasar würde sie heiraten, überwiegt allerdings die Skepsis: „¡Casarse, casarse! Pronto se dice; pero del dicho al hecho.... ¿Regalos? ¡Vaya unos regalos para un hijo de Sobrado! ¡Sortijas de plata, ramos de a dos cuartos! ¡Bah, bah! Ya se sabia en lo que paraban ciertas cosas.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 228).

Amparos verbitterte Mutter gibt in der erlebten Rede ihrer Genugtuung darüber Ausdruck, dass ihr die Krankheit ein müßiges Leben erlaubt, während andere sie pflegen und erhalten müssen. In dem Absatz schaltet sich auch der Erzähler ein und die Kranke kommt außerdem in einem Gedankenwitz und in einer direkten Rede zu Wort (González-Arias 1985: 125):

„Que trabaje – decía -, como yo trabajé.“ Y al murmurar esta sentencia, suspiraba recordando treinta años de incesante afán. Ahora, su carne y sus molidos huesos se tendían gustosamente en la cama, donde reposaba tumbada panza arriba, interin sudaban otros para matenerla. ¡Que sudasen! Donada por el terrible egoísmo que suele atacar a los viejos cuya mocedad fue laboriosa, la impedida hizo del lecho de dolor quinta de recreo. Lo que es allí, ya podían venir penas; lo que es allí, a buen seguro que la molestan el calor ni el frío. ¿ Que era preciso lavar la ropa? Bueno; ella no tenía que levantarse a jabonarla, le había costado bien caro una vez. ¿Que estaba sucio el piso? Ya lo barrerían, y si no, por ella, aunque en todo el año no se barriese. ¿De qué le había servido tanto romper el cuerpo cuando era joven? De verse ahora tullida. “! Ay, no se sabe lo que es la salud hasta después que se pierde!” exclamaba sentenciosamente, sobre todo los días en que el dolor artrítico le atarazaba las juntas.” Otras veces, jactanciosa, como todo inválido, decía a su hija: “Sácateme de delante, que irrita el verte; de tu edad era yo una loba que daba en un cuarto de hora vuelta a una casa.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 70).

Durch das Abwechseln verschiedener Figurenreden und der Erzählerrede werden die widersprüchlichen Gefühle der ehemaligen Zigarettenarbeiterin betont: Erleichterung über den Müßiggang nach der langen schweren Arbeit kommt in der erlebten Rede zum Ausdruck, Trauer und Zorn über die verlorene Gesundheit und die rheumatischen Schmerzen als Gedankenzitat sowie Vorwürfe an die Tochter in der direkten Rede. Der Erzähler erklärt das Verhalten der Frau mit einer Aussage über den Egoismus alter Menschen, die eine schwere Jugend durchgemacht haben. (Vgl. auch González-Arias 1985).

An den zitierten Beispielen ist zu sehen, dass in der erlebten Rede die Gefühle der Romanfiguren lebendig dargestellt, ihre Widersprüchlichkeit aufgezeigt und die Beziehungen zwischen den Figuren beleuchtet werden. Richtig ist aber auch, dass der auktoriale Erzähler die Figuren häufig beschreibt, ihr Verhalten erklärt und beurteilt, so dass die erlebte Rede manchmal nur eine gelungene Illustration der Narration der Erzählinstanz ist.

5.8. Physiologie und menschliches Triebleben

5.8.1. Das Tier im Menschen

Häufig greift die Pardo Bazán nach naturalistischem Vorbild bei der Deskription von Menschen auf Vergleiche mit Tieren oder Pflanzen zurück. Unter den Arbeiterinnen in Amparos Fabrikhalle überwiegen hässliche, von der Arbeit verbrauchte Frauen: „Entre las operarias alineadas a un lado y a otro había sin duda algunos rostros juveniles y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco.” (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 94). Als Amparo die fast nackten Männer, welche im *infierno del picado* arbeiten, sieht, ruft sie aus: „Jesús, parecen monos.“ (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 166). In der bereits erwähnten Deskription der Kinder in dem Armenviertel werden diese mit Schwimmvögeln, Äffchen und Eichkätzchen verglichen. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 212). Amparos Freundin, die Zigarettenarbeiterin Ana, ist unter dem

Spitznamen la *Comadreja* (das Wiesel) bekannt. Die Verwandtschaft zum Tier wird besonders bei Chinto immer wieder betont. Er wird häufig als *animal* und *alimaña* apostrophiert.

Sotelo Vázquez bezeichnet Chinto, den Dienstboten im Hause der Eltern Amparos und späteren Arbeiter in der Zigarettenfabrik, als Mittelding zwischen *bête humaine* und Paria der entstehenden Industriegesellschaft. (Sotelo Vázquez 2002: 67). Der junge Mann, der vom Land kommt, zeichnet sich aus durch „facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara; en resumen, la fealdad tosca de un villano feudal.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 90). Bei einem Fest im Hause der Rosendo wird er wegen seines Aussehens und seines Dialektes zum Gespött der Gäste, welche er bedienen muss. (a.a.O.). Nur die Spitzenklöpplerin Carmela behandelt ihn wie einen Menschen. Er wird von seinen Klassengenossen nicht nur beleidigt und verhöhnt, sondern auch erbarmungslos ausgebeutet: ”La explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre, y Chinto se veía estrujado, prensado, zarandeado y pisoteado al mismo tiempo. Le habían calificado y definido ya: era un mulo, y nada más que un mulo.” (a.a.O.: 121).

Chinto entspricht nicht dem *bête humaine* Zolas. Er ist nicht nur gutmütig, großzügig und arbeitsam, sondern auch sensibel und empfänglich für das Schöne. Um über seine Traurigkeit in der Stadt hinwegzukommen, betrachtet er immer wieder lange einen Metallschleifer, welcher mit einem Bein ständig das Schleifrad gewegt. Er blickt gerne auf das Meer mit seinen sich ständig wandelnden Farben, wo die Schiffe kreuzen. (a.a.O.: 96). Die Erzählinstanz gesteht Chinto eine hohe Sensibilität zu. Doch: “[...] termina el fragmento con una alusión despiadada y cruel a la falta de formación y cultura que aparecen, como obstáculo manifiesto si no de su capacidad de sentimiento sí de razonamiento, tal como si se tratara de una correspondencia fatal entre el aspecto físico y psíquico.” (Sotelo Vázquez 2002: 69). Sein mangelndes Urteilsvermögen wird in dem Roman verächtlich kommentiert: “Si Chinto no fuese un

animal, podría alegar en su abono que el Océano y el voltar de la rueda son imágenes apropiadas de lo infinito; pero Chinto no entendía de metafísicas.” (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 96).

Chinto liebt Amparo, ihre Schönheit, ihre rhetorische Gewandtheit, ihr Temperament, wenn er auch als konservativer Dorfbewohner ihre politischen Ansichten nicht teilt. Er wäre bereit, sie zu heiraten und für sie und ihren unehelichen Sohn zu sorgen. Amparo weist im Wochenbett seinen zweiten Heiratsantrag wütend zurück. Die kategorische Erzählerstimme ist bestrebt: “de subrayar la distancia insalvable entre ambos personajes, valiéndose de una comparación brutal, [...]” (Sotelo Vázquez 2002: 77). In dem Roman heißt es: “Como generosa yegua de pura sangre a la cual pretendiesen enganchar haciendo tronco con un individuo de la raza asnina, *la Tribuna* se irgió, y saltándosele los ojos de las órbitas, los carrillos inflamados por la fiebre, gritó: - Sal de ahí, bruto...” (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 269).

Amparo wird hier mit einer edlen Stute und Chinto mit einem Esel gleichgesetzt. In dieser Metapher für Chinto drückt sich, so Sotelo Vázquez, die aristokratische Einstellung der Pardo Bazán aus, in welcher sich Verachtung für die Unterschicht und Mitgefühl vermengen. (Sotelo Vázquez 2002: 78). Amparo ist dem Bauernburschen überlegen, sie wird aber ebenfalls mit einem Tier verglichen. Außerdem betont die aristokratische Autorin in anderen Kapiteln die Unbildung der jungen Frau und physische Merkmale, welche sie als Angehörige der Unterschicht kenntlich machen.

5.8.2. Physische Anziehung und Leidenschaft

Die Pardo Bazán behandelt in diesem Roman Themen, welche im Spanien ihrer Zeit Anstoß erregten: eine uneheliche Beziehung zwischen einer Arbeiterin und einem Bourgeois sowie die Geburt eines illegitimen Kindes, welche durch die Schreie der Gebärenden eindrucksvoll dargestellt wird. Die Schriftstellerin unterlässt aber die Deskription des Sexualaktes und Baltasars Leidenschaft wird nur über eine Metapher beschrieben.

Dem Vorbild des realistischen und naturalistischen Romans folgend, beschreibt die Pardo Bazán die physischen Merkmale ihrer Figuren ausführlich. (Kunda 1984: 157). Amparos Schönheit, wie sie von Doña Emilia dargestellt wird, macht ihre Anziehung auf Baltasar verständlich, umso mehr als sie sich ihrer Attraktivität bewusst ist und es auch versteht, ihre Vorzüge zu unterstreichen. Die Schriftstellerin malt Amparos Portait in Farben: “El cutis [...] no era tostado, ni descolorido, ni encendido tampoco, [...]” Durch die lebendigen Farben ist die junge Frau zu einer plebejischen Schönheit geworden: “[...] el bermellón de los carnosos labios; el ámbar de la nuca; el rosa transparente del tabique de la nariz; el terciopelo castaño del lunar que travesea en la comisura de la boca; el vello áureo que descende entre la mejilla y la oreja [...] cosas eran para tentar a un colorista a que cogiese el pincel e intentase copiarlas.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 102).

Positive Umwelteinflüsse haben zur Entfaltung von Amparos Schönheit beigetragen: „La mocedad, la sangre rica y el aire libre, las amorosas caricias del sol, habíanse dado la mano en la coloración magnífica de aquella tez plebeya.” Allerdings verraten einige Mängel ihre Herkunft: “la frente era corta, un tanto arremangada la nariz, largos los colmillos, el cabello recio al tacto, la mirada directa, los tobillos y muñecas no muy delgadas.” (a.a.O.: 103 f.).

Welche Gefühle und Empfindungen der Anblick der physischen Vorzüge der begehrten Amparo oder die Berührung ihres Körpers bei Baltasar wecken, erfährt die Leserin und der Leser fast nur über die Metapher der Zigarre, die auf den Mann wie der weibliche Körper eine unwiderstehliche Anziehung ausübt. Die Heftigkeit des Begehrens wird mit dieser Metapher, durch welche alle Sinne angesprochen werden, eindrucksvoll dargestellt.

Amparos Bereitschaft, mit Baltasar eine Liebesbeziehung einzugehen, ist dagegen nur einer Geste zu entnehmen und nichts deutet darauf hin, dass sie einem lang gehegten

Wunsch nachgibt: „Una cabeza pesada, cubierta de pelo copioso y rizo, descansaba ya sobre su pecho, y el balsámico olor de tabaco que impregnaba la *Tribuna* le envolvía.” (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 224). Dann senkt sich die Nacht über das Paar und den menschenleeren Weg. Dass Amparo sich von Baltasar physisch angezogen fühlt, ist nur aus wenigen Hinweisen zu ersehen. Diese könnten auch anders gedeutet werden, worauf ich noch im Kapitel Feminismus zurückkommen werde.

5.8.3. Die Gebärende zwischen Leben und Tod

Amparos Niederkunft ist ein bewegendes Ereignis, welches ausschließlich über die Deskription von Geräuschen vermittelt wird. Amparo ist in diesen Stunden von Freundinnen, die wie ihre Mutter um ihr Leben bangen, umgeben. Die gelähmte Mutter verflucht ihre Tochter, die sich in diese Lage gebracht hat. Gleichzeitig empfindet sie Mitgefühl und Zärtlichkeit für die Gebärende, weil sie weiß, was diese durchmacht. Von ihrem Bett aus kann sie die Tochter nicht sehen und nimmt nur ihr Stöhnen und ihre Schreie wahr. Amparo ist dem Tode nahe und findet zur unartikulierten Sprache ihrer Kindheit zurück. Immer schrecklicher wird ihr Wehklagen, welches in einen Triumphschrei der Gebärenden und schließlich in das Wimmern des Säuglings übergeht:

De improviso se renovaron los gritos, que en el nocturno abandono parecían más lúgubres; durante aquella hora de angustia suprema, la mujer moribunda retrocedía al lenguaje inarticulado de la infancia, [...] un clamor ya exhausto, que más se parecía al aullido del animal expirante que a la queja humana. [...] cuando dos o tres gritos, no ya desfallecidos, sino, al contrario, grandes, potentes, victoriosos, conmovieron la habitación, y tras de ellos se oyó, perceptible y claro, un vagido. (Pardo Bazán ¹² 2009: 265 f.).

Die Repräsentation des Geburtsaktes in *La Tribuna* dokumentiert nicht nur die Gefahren und das Animalische der Niederkunft, sondern auch die Fähigkeit der Frau, menschliches Leben zu schenken. Die Szene zeigt weibliche Gemeinsamkeit und Solidarität. Die junge Mutter nimmt das Neugeborenen schließlich in ihre Arme, als Zeichen ihrer Zuneigung.

In einer Analyse der Niederkunft in drei Romanen Zolas (*Pot-Bouille*, *La Joie de Vivre*, *La Terre*) zeigt Jurate Kaminskas, dass bei Zola Entbindungen von Strömen von Blut, Exkrementen und ekelerregenden Flüssigkeiten begleitet werden. Die Geburt eines Kindes wird nicht als freudiges Ereignis dargestellt. Die Neugeborenen sind behindert, nicht lebensfähig und ihre Mütter bringen ihnen keine Zärtlichkeit entgegen. (Kaminskas 2003: 93-106).

5.9. Die Determiniertheit des Menschen

5.9.1. Der Einfluss von Vererbung und Milieu

Die Genetik spielt für die Repräsentation Amparos eine geringe Rolle, Sie ist arbeitsam wie ihre Eltern, unterscheidet sich jedoch in vieler Hinsicht deutlich von beiden. Im Gegensatz zu ihrem Vater, welchem beim Militär blinder Gehorsam eingehämmert wurde, scheut sie nicht davor zurück, gegen die herrschenden Autoritäten aufzubegehren. Der Vater zeichnet sich durch seine Schweigsamkeit aus: „Calló primero por obediencia, luego por fatalismo, después por costumbre.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 71). Die rebellische Tochter begeistert dagegen ihre Kolleginnen durch ihr leidenschaftliches Deklamieren aus republikanischen Zeitungen und ihre eloquenten Reden über die Revolution, wenn sie auch manchmal in Situationen persönlicher Betroffenheit keine Worte findet.

Henn weist allerdings darauf hin, dass die Ehrfurcht der *Tribuna* vor der Macht der Fabrik, welche im Besitz des Staates ist, Ähnlichkeiten mit der Haltung des gehorsamen, autoritätshörigen Vaters aufweist. (Henn 1988: 40). „[...] para Amparo, acostumbrada a venerar la fábrica desde sus tiernos años, poseían aquellas murallas una aureola de majestad, y habitaba en su recinto un poder misterioso, el Estado, con el cual sin duda era ocioso luchar, un poder que exigía obediencia ciega [...].“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 91). Auch in ihrer unkritischen Haltung gegenüber den Versprechungen der Republikaner ähnelt sie ihrem unterwürfigen Vater. Die Bereitschaft, sich einem Ehemann unterzuordnen, steht ebenfalls im Gegensatz zu ihrem rebellischen Verhalten in der Fabrik. Diese Haltungen sind allerdings nicht auf ihre Erbanlagen

zurückführen, sondern eine Folge ihrer Lebensbedingungen, denen sie entkommen will. Ihre mangelhafte Bildung und ihre Charakterschwäche spielen ebenfalls eine Rolle.

Amparos Mutter glaubt nicht an einen Ausweg aus der Armut. Sie wollte nie etwas anderes als eine Arbeiterin sein, sie war stolz darauf, mit einem fleißigen Mann ihrer Klasse in einer ehelichen Beziehung zu leben. In der Fabrik galt diese Verbindung als Vorbild für eine harmonische Familie und sie wurde von ihrem Chef als „mujer formal y de bien“ anerkannt. Sie schilt ihre Tochter, weil sie den Heiratsantrag des verachteten, aber anständigen Chinto abgelehnt hat: „Tú, ¿qué eres, mujer? [...] Cigarrera, como yo. Y él, ¿qué es? Barquillero, como tu padre [...] Él trabaja, ¿eh?“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 161). Sie verurteilt Amparo, weil diese durch ihre Affäre und ihre Schwangerschaft Schande über die Familie gebracht hat, und erinnert sie an ihren Platz in der Gesellschaft: „¡Sinvergüenza, raída, eso de mí no lo aprendiste! [...] El pobre, pobre es. Tú te quedarás pobre, y el señorito se irá riendo (a.a.O.: 231 f.).

Amparos Leben ist stark von ihrem Herkunfts- und Arbeitsmilieu geprägt. Die Armut der Familie und ihr soziales Umfeld, welches auf die Bildung von Mädchen keinen Wert legt, sind dafür verantwortlich, dass sie die Schule früh verlässt. Dank ihrer Geschicklichkeit kann sie in eine andere Fabrikhalle wechseln, wo die Arbeit angenehmer ist und sie das Meer und die Berge vor sich sieht. Durch die Arbeit in der Fabrik, kommt sie mit neuen Ideen in Berührung, die ihr ungeformter Geist jedoch nicht hinterfragen und für sich und ihre Kolleginnen nutzbar machen kann. Die meisten Arbeiterinnen nehmen wie Amparo republikanisches Gedankengut kritiklos auf, andere, wie die Frauen vom Land, Amparos Freundinnen, die *Comadreja* und die *Guardiana* sowie die Spitzenklöpplerin Carmela sehen keine Alternative zum Status quo.

Die Hauptfiguren sind durchschnittliche Charaktere, welche mit mehr oder weniger ausgeprägten Schwächen behaftet sind. Keine der Romanfiguren leidet unter

psychische Abnormitäten, welche das Interesse Zolas und anderer Naturalisten erweckten. Manche Männer sind gewalttätig, aber keine Verbrecher. Baltasar ist ein Egozentriker, welcher Amparo um jeden Preis besitzen will und an ihr als Mensch keinerlei Interesse hat. Um sie zu verführen, ist ihm jede Mittel recht. Auch vor einem Meineid schreckt er nicht zurück. Doch der willensschwache junge Mann, der bereit ist, auf Drängen seiner Mutter die ungeliebte, reiche Josefina zu heiraten, hat nichts gemein mit manchen Romanfiguren Zolas, welche sich wie Thérèse und Laurent in *Thérèse Raquin* oder Jacques in *La bête humaine* von ihren Trieben beherrscht zum Mord hinreißen lassen.

Wie schon erwähnt sind nur gewisse Nebenfiguren wie die Geschwister der Guardiana mit Erbkrankheiten geschlagen. Sofern Erbanlagen bei Amparo eine Rolle spielen, sind es positive: ihre robuste Natur, durch welche sie die Arbeit in der Fabrik unbeschadet übersteht, und ihr vorteilhaftes Äußeres, welches sie von ihrem Vater geerbt haben könnte. Obwohl sich das hübsche Mädchen nichts sehnlicher wünscht, als dem Schmutz und der Armut des elterlichen Hauses zu entkommen, deutet nichts darauf hin, sie könne nach dem Scheitern ihrer Heiratspläne und der Geburt ihres Sohnes in der Prostitution einen Ausweg suchen, wie das Zolas *Nana* und Galdós' *Isidora Rufete* tun.

5.9.2. Die Tugend der Armen

Trunksucht ist ein unter der arbeitenden Bevölkerung von Marineda verpöntes Laster. Amparo schilt Chinto, welcher, seit er in der Fabrik arbeitet, zu trinken begonnen hat. Unter den Zigarettenarbeiterinnen kommt das nur selten vor, so die *Tribuna*: „Pues aquí no tienes por qué tomar vicios, que, gracias a Dios, la borrachera, a las cigarreras, poco daños nos hace...“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 167). Manche Romanfiguren trinken heimlich, ohne jedoch zu Alkoholikern zu werden. Die Heilerin und Geburtshelferin Porreta versteckt unter ihrem Schultertuch eine Flasche Anis. Sie trinkt mit Amparos Mutter, „para ir pasando las penas de este mundo“. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 71). Die meisten, die ab und zu ein Gläschen trinken, sind weit entfernt von den Alkoholikern

Zolas wie etwa Coupeau und Gervaise in *L'assommoir*, welche ihre Gesundheit und ihren Verstand zerstören und sich sowie ihre Familie ins Unglück stürzen.

In ihrer Dissertation untersucht Francisca Gonzalez-Arias u.a. Analogien und Unterschiede zwischen *La Tribuna* und *L'assommoir*. Sie zeigt auf, dass Amparo ihre Würde als Arbeiterin nicht nur wegen ihrer Anständigkeit und ihres Glaubens bewahren kann, sondern auch dank der Unterstützung durch ihre Arbeitskolleginnen. Dadurch entgeht sie einem Schicksal, wie es Gervaise beschieden war. (Gonzalez-Arias 1985: 84). Während sich Gervaise's Nachbarn am Missgeschick der arbeitsamen Frau weiden, ihr jede Hilfe verweigern und sie noch tiefer ins Unglück stoßen, empfinden die Zigarettenarbeiterinnen Mitgefühl mit Amparo, auch wenn viele schon geahnt haben, dass ihre Liaison böse enden wird.

In Amparos Wohnviertel herrschen nicht nur Armut und Schmutz, sondern auch Hilfsbereitschaft und Vertrauen. Jeder ist bereit, das Wenigen, das er besitzt, zu teilen: „Todo se compraba fiado; cigarrera había que tardaba un año en saldar los chismes del oficio. Reinaba en el barrio cierta confianza, una especie de compadrazgo perpetuo, un comunismo amigable: de casa en casa se pedía prestados, no solamente enseres y utensilios sino ‘una sed’ de agua, ‘una lágrima’ de leche, ‘una nadita’ de petróleo.” (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 214 f.).

Die Fabrik ist alles andere als eine harmonische Idylle, doch die Zigarettenarbeiterinnen sind eine Gemeinschaft, welcher sich Amparo bald zugehörig fühlt. Die Vorarbeiterin erklärt der Neuen geduldig, wie die Zigarren gedreht werden. Die Kolleginnen geben ihre Erfahrung bereitwillig weiter, ohne sich über die Ungeschicklichkeit der Anfängerin lustig zu machen. Die Trauer Amparos über die verlorene Freiheit weicht bald dem Stolz, der Gemeinschaft der Zigarettenarbeiterinnen anzugehören: „[...] no tardó en encariñarse con la fábrica, en sentir ese orgullo y apego inexplicables que infunden la colectividad y la asociación: la fraternidad del trabajo.” (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 94 f). Durch die Arbeit in der Fabrik

verfügt Amparo über ein Einkommen, welches sie nur zum Teil zu Hause abliefern, und fühlt sich von der väterlichen Autorität befreit. Als Zeichen ihrer Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Zigarettensarbeiterinnen trägt die junge Frau die typische Tracht: „el mantón, el pañuelo de seda para las solemnidades, la falda de percal planchada y de cola.“ (a.a.O.: 95).

Die Zigarettensarbeiterinnen eint ihr katholischer Glaube, welchen sie in religiösen Festen und Zeremonien gemeinsam leben. Wer wie die Arbeiterin *Pintiga* zum Protestantismus übertritt, wird aus der Gemeinschaft ausgestoßen, wird zur Feindin erklärt und verlässt besser die Fabrik. (a.a.O.: 182 f.). Die Hoffnung auf die föderative Republik verbindet die städtischen Zigarettensarbeiterinnen. Die Frauen vom Land dagegen sind skeptisch. Sie sind konservativ und glauben nicht, dass sie die föderative Republik aus der Armut befreien wird. Manche können sich nur Veränderungen zum Schlechteren vorstellen. Sie haben bei den Städterinnen auch den Ruf, schlechte Mütter zu sein, weil sie ihre Kinder verlassen, um in der Stadt Geld zu verdienen. Es kommt zu Streitereien und manchmal auch zu Handgreiflichkeiten zwischen den beiden Gruppen. Nichtsdestoweniger mobilisiert ein Versprechen der Republikaner sowohl die Städterinnen als auch die Frauen vom Land: „¡No más quintas!“ Die Abschaffung des Blutzolls, der nur den Armen abgepreßt wird, bewegt alle Frauen der Fabrik. (a.a.O.: 124).

Das Meer symbolisiert nach Gonzalez-Arias das grundlegend Andere, welches Marineda vom Paris des Romans *L'assommoir* unterscheidet. (Gonzalez-Arias 1985: 144 f.). Der Anblick des Meers tröstet den einsamen Chinto. Die kühle Seeluft beruhigt Amparo, als die junge Frau ihrem Gewissen gehorchend beschließt, den anonymen Brief an Josefina García über Baltasars schändliches Verhalten nicht abzuschicken: „Una brisa salitrosa, picante, le envolvió la faz. Despejósele completamente el cerebro y con viveza suma hizo pedazos la epístola anónima.“ (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 252). Aus den Fenstern ihrer Fabrikhalle hat Amparo eine herrliche Sicht auf das Meer und die Berge (a.a.O.: 114), wodurch ihre monotone

Arbeit erträglicher wird. Das natürliche Milieu, besonders das Meer, hat in *La Tribuna* einen positiven Einfluss auf die Menschen, als brächte es eine Botschaft aus dem Jenseits, die im Paris von *L'assommoir* nicht zu hören ist. (Gonzalez-Arias 1985: 145).

5.9.3. Der freie Wille

Obwohl Baltasar von dem Wunsch getrieben ist, Amparo zu besitzen, könnte er anders handeln, würde er seinem Gewissen gehorchen. Leichtfertig verspricht er, sich über seine Familie hinwegzusetzen und die Arbeiterin zu heiraten. Als sie von ihm verlangt, bei der Seele seiner Mutter und im Anlitz Gottes zu schwören, sie zu heiraten, schwankt er. Er ist zwar nicht tiefgläubig, aber auch kein Atheist, und fürchtet die ewige Verdammnis. (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 224). Baltasar zögert nur, weil er die Strafe Gottes fürchtet. Das Schicksal des getäuschten Mädchens berührt ihn nicht. Rücksichtnahme und Verantwortungsgefühl spielen für sein Zaudern keine Rolle.

Anders fällt Amparos Entscheidung, auf Baltasars Verlogenheit nicht mit einer ihr unwürdigen Handlung zu antworten. Als die *Tribuna* den anonymen Brief an Josefina García abschicken will, denkt sie zunächst nur an Rache: „Se representaba a la orgullosa señorita de García [...] que sufra como yo. Después pensaba en Baltasar...y en los Sobrados todos....” (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 251). Es würde ihr Genugtuung verschaffen, dem Offizier seine gute Partie zu verderben und die Konkurrentin ebenso zu kränken, wie sie verletzt wurde. Das Bild des Briefkastens symbolisiert die Versuchung, ihrem Impuls nachzugeben: [...] el buzón, con las fauces abiertas, como gritando „aquí estoy yo“. Doch ihr wird klar, dass es unanständig wäre, sich durch einen anonymen Brief an Baltasar zu rächen. (a.a.O.: 252). Sie will von Angesicht zu Angesicht für ihr Recht kämpfen.

6. La Tribuna ein sozialkritischer Roman

Gullón verwendet den Begriff *novela social* nicht nur für einen Roman, welcher eine in Bewegung befindliche Gesellschaft darstellt, was ja auf jedes Werk dieser Gattung

zutritt: “[...] sino aquella (novela) en que el narrador tiene conciencia de una *situación conflictiva* en la sociedad, causada por la estratificación clasista y las injusticias derivadas de ella.” (Gullón 1976: 44). Dem Erzähler muss der Antagonismus zwischen den sozialen Klassen bewusst sein, damit er imstande ist, eine “novela social” zu schreiben. Von dieser Definition ausgehend, bezeichnet der Literaturwissenschaftler *La Tribuna* als “novela social frustrada”, denn “El narrador [...] se preocupa más por el retrato de los personajes que por el conflicto producido por el enfrentamiento de la pobreza injusta y la riqueza inmerecida. Für eine *novela social* fehle dem Werk das Wesentliche: „transmitir la acción colectiva y poner a la colectividad en el primer plano, cosa que en esta obra sólo a ratos ocurre.” (Gullón 1976: 44).

Diese Ansicht kann ich nicht teilen. Durch die Deskriptionen der Fabrikarbeit und der Wohnbedingungen des Proletariats wird das kollektive Erleben der Ausbeutung durch die Zigarettenarbeiterinnen und andere Menschen der Unterschicht sehr eindrucksvoll vermittelt. Der Streik für die Zahlung ausstehender Löhne zeichnet das Bild einer kollektiven Aktion mit ihren Gefahren und Möglichkeiten. Weniger überzeugend sind die politischen Diskussionen und die Meinungsbildung unter den Zigarettenarbeiterinnen sowie die Repräsentation der Führer der föderativen Republikaner.

Wie bereits erwähnt, bekennt sich Emilia Pardo Bazán im Prolog zur ersten Ausgabe von *La Tribuna* zu ihrer Gegnerschaft gegenüber der Republik. Sie verfolgt mit dem Roman das Ziel, die Leserinnen und Leser darüber aufzuklären, dass es keinen Sinn macht, wenn das Volk seine Hoffnungen in eine unbekannte Regierungsform setzt, eine These, welche Sánchez Reboredo für konservativ hält, denn „si sólo se confiase en los regímenes políticos previamente conocidos, no habría nunca la menor posibilidad de cambio.” (Sánchez Reboredo 1979: 575). Die liberal-konservative Aristokratin kritisiert in den Kapiteln über die politischen Ereignisse der damaligen Zeit die Erwartungen des einfachen Volkes. Sie verwendet in ihrem Text [...] satire, parody, irony, exaggeration and sarcasm to lambast the belief that common people – the

pueblo, the vulgo – could control the destiny of the nation.” (Whitaker 1988: 73). Dafür sind auch die Zustände in der Fabrik verantwortlich: Hitze und Tabakgeruch benebeln das Denkvermögen der Zigarettensarbeiterinnen: „Las manos se movían a impulsos de la necesidad, liando tagarninas, pero los cerebros rehuían el trabajo abrumador del pensamiento;” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 107). Als einzige Möglichkeit bleibt die Aufrechterhaltung des Status quo, welcher jedoch keineswegs als wünschenswert geschildert wird.

Auch wenn die Pardo Bazán ihre Absichten im Prolog klar formuliert, so Whitaker, ist *La Tribuna* kein Thesenroman, sondern ein tendenziöser Roman: “[...] the text ruthlessly pans the undigested beliefs of the working class as they grapple with the political changes of the Gloriosa but offers no solution or remedy. In fact, the text treats the governing middle class in even harsher terms.” (Whitaker 1988: 76). Es gibt keine Alternative zu den falschen Hoffnungen der Zigarettensarbeiterinnen; eine solche Alternative wäre nach Whitaker die Voraussetzung für einen Thesenroman. Die besitzende Mittelklasse wird noch schärfer kritisiert als die Unterschicht, weil ihr jedes soziales Verantwortungsgefühl fehlt.

Amparo, welche von der republikanischen Presse manipuliert wird und ihrerseits ihre Kolleginnen manipuliert, wird als „impresionable, combustible, móvil y superficial“ und als „oradora demagógica“ bezeichnet. Ihre Illusion, Baltasar würde sie heiraten und aus der Armut retten, sowie ihre Bereitschaft, sich als Ehefrau ihm unterzuordnen, macht ihr politisches Engagement unglaubwürdig. Durch intertextuelle Anspielungen wird die *Tribuna* als eine weibliche Variante von Don Quijote ironisiert. Die Reaktion der Leserinnen und Leser auf Amparo ist zwiespältig wie die auf Don Quijote: „We respond to Amparo, as we do to Don Quixote, with amusement, compassion, but also with respect and admiration.“ (Scanlon 1990: 139).

Wie der Ritter von der traurigen Gestalt will sie, der die revolutionäre Lektüre den Verstand verwirrt hat, aus der Monotonie des Alltags flüchten und revolutionäre

Abenteuer erleben. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 147). Sie will in die Geschichte eingehen: “[...] señalarse con algún hecho digno de memoria.“ Das Kapitel, in dem Amparo zur *Tribuna del Pueblo* ernannt wird, kann als Anspielung auf den Ritterschlag Don Quijotes gelesen werden. (Sotelo Vázquez 2010: 31). Wie der fahrende Ritter kehrt sie von ihrem ersten Auszug auf der Suche nach Abenteuern geschlagen und verletzt zurück, hat aber ihr Ansehen unter ihren Kolleginnen nicht verloren und ihre politische Führungsrolle bleibt unbestritten. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 237).

Das Bankett zur Feier des Eintreffens der Delegierten aus Cantabrien und Cantabrialta vor der Unterzeichnung des Vertrags über die Unión del Norte ist ein tragisches und groteskes Abbild Spaniens nach der Gloriosa. Manche Gäste sind Besitzer von Unternehmen, andere wettern gegen den Privatbesitz und das Kapital und treten für den Aufstand ein. Der Präsident des Festaktes, der gerade noch allen recht gegeben hat, ärgert sich und erklärt Liebe, Frieden und Brüderlichkeit zur Grundlage der föderativen Union der gesamten Welt. Der senile Alte, der *Patriarch* genannt wird, tauft Amparo, welche den Delegierten einen Blumengruß der Zigarettenarbeiterinnen überreicht und eine Rede hält, *Tribuna del Pueblo* und küßt sie väterlich. Beide sind dem Weinen nahe, während andere Anwesende die Szene belustigt verfolgen. Die Arbeiterinnen in Amparos Begleitung sind verwirrt über das üppige Bankett: „Confusas las compañeras de Amparo [...] miraban de reajo hacia todas partes, maravillándose del esplendor de la mesa y algo sorprendidas [...] de que los delegados comiesen, en vez de salvar la patria.“ Der unterzeichnete Vertrag wird durch unzusammenhängende Schlagworte wiedergegeben. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 150 ff.).

Gullón sieht in solchen Darstellungen Vorläufer des *Esperpento*, eines Stils, in dem sich das Tragische und Groteske verbinden. Dieses Mittel wurde später von Valle Inclán systematisch eingesetzt. Das *Esperpento* beruht auf einer verzerrten Darstellung der historischen Wirklichkeit. Durch seinen gelegentlichen Einsatz gewinnt *La Tribuna* an Lebendigkeit. (Gullón 1976: 63).

Bei aller Kritik an der politischen Voreingenommenheit der Pardo Bazán gegen die Republik wird von manchen Wissenschaftlern anerkannt, dass sie im Gegensatz zu den Autoren costumbristischer Romane die Zigarettenarbeiterinnen nicht isoliert als Individuen, sondern in ihrem sozialen Milieu und in einem bestimmten historischen Zusammenhang darstellt. (Sánchez Reborado 1979: 570). Sie schildert das Engagement der Arbeiterinnen für die föderative Republik, führt diese aber auf die Manipulation durch die republikanische Presse und den Ursprung der Idee des Föderalismus auf den Einfluss des Franzosen Proudhon zurück. Ihr Unverständnis für die Begeisterung der Arbeiterinnen für die föderative Republik bringt die Erzählerstimme in folgender Stelle besonders pointiert zum Ausdruck:

¡Y es de notar que desde el primer instante la forma republicana invocada fue la federal. Nada, la unitaria no servía: tan sólo la federal brindaba al pueblo la beatitud perfecta. ¿Y por qué así? ¡Vaya usted a saber! Un escritor ingenioso dijo más adelante que la república federal no se le hubiera ocurrido a nadie para España si Proudhon no escribe un libro sobre el principio federativo, y si Pi no lo traduce y comenta. (Pardo Bazán¹⁶ 2009: 105).

Doña Emilia muss gewusst haben: „[...] que había un federalismo histórico en España y que encuentra en este momento su cauce de expresión en la fórmula pactista pimargaliana [...]“. (Barreiro Fernandez 2003: 29). Das Programm der föderativen Republikaner umfasste eine Reihe von Sozial- und Wirtschaftsreformen zugunsten der unteren Schichten. (Martín et al.³ 2004: 152 und Hennessy 1962: 77). Sie standen den Forderungen der Arbeiterinnen näher als andere Politiker. Das erklärt, warum Pi y Margall ihre Unterstützung gewann. (Gullón 1976: 63). Daneben spielten regionale Forderungen, besonders in Galicien, eine wesentliche Rolle. Als konkretes Versprechen, welches sowohl die konservativen Arbeiterinnen aus dem Dorf als auch die Revolutionärinnen aus der Stadt mit Hoffnung erfüllte, erwähnt die Pardo Bazán nur die Abschaffung der *Quinta*. Das ist in dem Roman einer der wenigen Hinweise darauf, dass die Arbeiterinnen sich nicht nur durch die revolutionäre Rhetorik von Freiheit und Gleichheit beeindrucken lassen, sondern begreifen, wo ihre unmittelbaren Interessen liegen.

La Tribuna ist der einzige Roman der Pardo Bazán, der Bezug nimmt auf konkrete historische Ereignisse, welche eine wichtige Rolle im Leben der Romanfiguren spielen. (González-Arias 1985: 134). Trotz aller Einschränkungen halte ich *La Tribuna* für einen sozialkritischen Roman, welcher den Leserinnen und Lesern durch eindrucksvolle Deskriptionen die Arbeitswelt des Proletariats in Galicien in der damaligen Zeit näher bringt. Die Pardo Bazán schildert auch, wie die Staatsmacht mit bewaffneten Formationen gegen eine Protestaktion der Zigarettensarbeiterinnen vorgeht. Reiterbrigaden und die Guardia Civil sollen ihrem Ausstand ein Ende setzen. Obwohl die Frauen vor ihnen zurückweichen, setzen sie mit dem Streik durch, dass die ausstehenden Löhne bezahlt werden. Die Pardo Bazán dokumentiert damit – gewollt oder ungewollt - die Stärke der Arbeiterinnen, welche ihre Forderung formulieren und durchsetzen können.

Durch die Gegenüberstellung der trotz ihrer Armut großzügigen, solidarischen Unterschicht und der im Überfluss lebenden habgierigen, egoistischen bürgerlichen Mittelschicht, zeichnet Emilia Pardo Bazán einige Merkmale des Klassenantagonismus in La Coruña, ein weiteres Argument, um *La Tribuna* als sozialkritischen Roman zu bezeichnen.

6.1. Zwei Klassen – zwei Welten

In Marineda wohnen Proletariat und Mittelklasse in getrennten Vierteln, die Unterschicht im südlichen Teil der Stadt und die Bourgeoisie in dem dynamischen Viertel der Pescadería mit seinen Geschäften, Freizeiteinrichtungen und Spazierwegen für die bessere Gesellschaft. (Varela Jácome in ¹⁶2009: 45). Vor der Sonntagsmesse versammeln sich die elegant gekleideten Bourgeois, um gesehen zu werden. Zur oberflächlichen Religiosität der Kirchenbesucher vermerkt die Erzählinstanz sarkastisch: „Tras el deber, el placer; ahora la selecta multitud se dirigía al paseo, [...]“ (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 74). Die Religiosität der Zigarettensarbeiterinnen, die kirchlichen Zeremonien voller Andacht beiwohnen, steht dazu in einem deutlichen Gegensatz.

Der Namenstag des Offiziers Baltasar wird im eleganten Haus der Familie Sobrado gefeiert. Auch die Familie von Josefina García, die als Ehefrau für den jungen Mann in Frage kommt, ist zu dem üppigen Festmahl geladen. “Sucedieronse, plato tras plato [...]“ Die Aufzählung der Speisen nimmt fast eine Seite in Anspruch: (a.a.O.: 80). Um die Gerichte, die bei der Feier zu Amparos Eintritt in die Fabrik serviert werden, anzuführen, genügen wenige Worte und doch sind sie für die Familie und ihre Gäste nichts Alltägliches.

Für die Armen haben die Sobrados und die Garcías nur Verachtung oder zumindest Gleichgültigkeit über. Als Amparo mit anderen Kindern zum Drei-Königslieder-Singen an die Tür der Feienden klopft, will Doña Dolores sie zunächst nicht einlassen, obwohl es in Strömen regnet, denn sie könnten die Teppiche beschmutzen. Sie erniedrigt sie dann durch Fragen über ihre Familien. Baltasar verhält sich ähnlich und fragt Amparo, warum sie nicht durch Handarbeiten ihren Lebensunterhalt verdiene. Das Mädchen entgegnet stolz, dass sie das niemand gelehrt habe, dass sie aber sehr gut lesen und auch einigermaßen schreiben könne und die Lehrerin sie immer für die beste Schülerin gehalten habe.

Die Sobrados geben den Kindern kein Geld, obwohl die Spitzenklöpplerin Carmela klarstellt, sie sängen nicht zum Vergnügen: „Es por llevar unos cuantos reales a la casa.“ (a.a.O: 86). Lola, Baltasars Schwester, zeigt als Einzige Mitgefühl mit den zerlumpte und abgemagerten Gestalten. Als sie Obst und Süßigkeiten an die Kinder verteilt, empört sich Doña Dolores. Das sei Verschwendung, weil die Armen solche Leckerbissen nicht zu schätzen wüssten. Amparo und Carmela verteidigen ihre Würde, indem sie ihren Anteil den kleineren Kindern überlassen.

Für die Sobrados, besonders für Baltasars Mutter und seinen Onkel ist Geld das Wichtigste. Doña Dolores sucht nach einer guten Partie für ihren Sohn. Ob Josefina

die Richtige ist, hängt von einem jahrelangen Prozess der Garcias ab, bei welchem viel Geld zu gewinnen ist oder hohe Prozesskosten zu verlieren sind.

Doña Emilia zeichnet zwei Klassen mit unterschiedlichen Kulturen. Während der Bourgeoisie ein Überfluss an Artefakten zur Verfügung steht, reichen die der Unterschicht kaum zum Leben. Auch die Soziefakten, über die die beiden Klassen zur Kommunikation die Kontrolle haben, könnten unterschiedlicher nicht sein: die bürgerliche Mittelschicht kann ihre Interessen bei Gericht vertreten und beherrscht die Wirtschaft, während das Proletariat, das in der Fabrik und in den Wohnvierteln zusammen kommt, dort keine Rechte hat.

Für die Vertreter der Bourgeoisie gelten als Werte (Mentefakten) die Mehrung ihres individuellen Besitzes und ihre Position in der Gesellschaft, die nur auf Äußerlichkeiten beruht. Es geht nur darum, den Anschein von guten Manieren und Anpasstheit zu wahren. Die Identifikation mit ihrer Klasse dient vor allem zur Abgrenzung gegenüber der unteren Mittelschicht und dem Proletariat. Am Beispiel von Josefina García wird die Identifikation durch Abgrenzung von der Alterität der Unterschicht am deutlichsten gezeigt. Für sie sind die Vertreter der unteren Klassen alle gleich verabscheuungswürdig. Das Proletariat, insbesondere die Zigarettenarbeiterinnen halten in der Fiktion des Romans Arbeitsamkeit, Solidarität und Barmherzigkeit als gemeinsame Werte hoch. Die Arbeiterinnen bauen ihre Identität auch auf ihre Religiosität, auf Zeremonien und Feste auf. Die Sorge um die Familie ist ebenfalls ein gemeinsamer Wert. Viele teilen auch das Ziel von Gleichheit und Gerechtigkeit.

7. Conclusiones

En la novela *La Tribuna* doña Emilia recurre a las técnicas naturalistas de la observación, del análisis y de la representación de la realidad. La novela aspira ser más que nada un estudio y no tanto una creación de la imaginación de la autora. Contrariamente a los imperativos de la escuela naturalista el narrador no es imparcial,

sino comenta y explica el comportamiento de los personajes. Como lo ha anunciado en el prólogo, la autora expresa, muchas veces, sus opiniones políticas. En las obras de otros representantes del realismo español, p.ej. de Perez Gadós, los lectores encuentran también un narrador omnisciente que interviene frecuentemente con sus comentarios en los sucesos de la novela.

Usando técnicas naturalistas, la Pardo Bazán representa abiertamente contenidos contrarios a la ideología naturalista. La diferencia más importante con las novelas de Zola es la imagen del hombre presentada en *La Tribuna*, la relativización del determinismo del ser humano por la herencia física y psíquica y por el medio ambiente, sin que la escritora niegue completamente estas influencias. Amparo queda determinada por su origen social en la medida que no puede ascender en la sociedad. No puede subir la escala social por la educación, a la cual no tiene acceso, ni por un matrimonio ventajoso. El medio ambiente de la fábrica y de los barrios de las clases bajas, que la escritora describe en detalle, afecta la salud de las obreras, de manera que envejecen prematuramente o quedan inválidas. A pesar de las pocas perspectivas de mejorar su situación, las protagonistas son trabajadoras y aplicadas a sus tareas en la fábrica. Repugnan al alcohol y hay pocos delitos entre la población obrera.

No obstante algunas disputas y peleas predominan la comprensión y la solidaridad en la comunidad de las cigarreras que son profundamente creyentes. La intolerancia con una colega convertida al protestantismo y la marginalización y explotación de Chinto son excepciones. A pesar de muchas preocupaciones las cigarreras saben celebrar fiestas alegres.

El cuerpo y los deseos sexuales de los protagonistas están presentes en la novela, pero se dibujan con mucha discreción. La Pardo Bazán renuncia a la descripción del acto sexual y menciona pocas veces los contactos físicos entre la pareja Amparo y Baltasar. El deseo sexual de Baltasar se materializa en su apetito de fumar un cigarro oloroso, metáfora muy apropiada para expresar la intensidad de sus ganas irresistibles de

establecer contactos físicos con *La Tribuna*. El cuerpo de Amparo pariendo queda invisible, sólo se escucha sus gritos de dolor, lo que deja vislumbrar lo dramático del alumbramiento.

En algunos capítulos la escritora destaca la importancia del libre albedrío, por el cual el hombre se distingue del animal que obedece sólo a sus instintos. Sin embargo, la Pardo Bazán compara muchas veces sus personajes con animales, siguiendo en eso el ejemplo de los naturalistas.

Si consideramos la visión del mundo de los naturalistas como parte integrante de su literatura, *La Tribuna* no es una novela naturalista. Al contrario, la escritora se sirve de las técnicas de la nueva escuela con la intención de expresar ideas y opiniones contrarias a las del maestro del movimiento francés Emile Zola.

En lo que se refiere a la pregunta si la Pardo Bazán quería escribir con *La Tribuna* una novela social, es obvio que la condesa tenía conciencia del antagonismo de clase. Compara la prosperidad de la burguesía con la miseria del pueblo, lo que es una denuncia de la injusticia aunque la autora rechaza la república y comente irónicamente el comportamiento de sus adeptos.

De la representación del contraste entre la burguesía codiciosa y las capas bajas generosas se podría concluir que para la autora católica es importante mejorar la moral de la clase media, para que sea más caritativa con los pobres, y aumentar el nivel educacional del pueblo. Así se podría lograr, tal vez, el desarrollo social para todos.

8. Der Feminismus in *La Tribuna*

8.1. Feministische Diskurse gegen Diskriminierung der Frau

Eine breite feministische Frauenbewegung wie in anderen europäischen Ländern und in den USA gab es im Spanien des 19. Jahrhunderts nicht. (Kreis 1999: 68). Einzelne Frauen, insbesondere Concepción Arenal (1820-1893) und Emilia Pardo Bazán, traten

mit ihren Schriften, bei Kongressen und in Diskussionsrunden gegen die Diskriminierung der Frauen auf und argumentierten gegen die im 19. Jahrhundert vorherrschenden Diskurse über Frauen, welche ihnen ein eigenes Leben und die Selbstverwirklichung verwehrten. Das propagierte Frauenbild war immer das gleiche: „Diversidad de medios dirigidos a públicos diferentes, pero con un mensaje dominante que cristaliza la diferencia de género y apoya un modelo de mujer con una formación dirigida no para el crecimiento personal, sino para el servicio a otros.” (Fernández Valencia 2006: 429). Der öffentliche Raum sollte nach diesen Vorstellungen den Männern vorbehalten bleiben, der Bereich der Frauen war auf die Privatsphäre der Familie beschränkt.

Arenal und Pardo Bazán forderten den gleichberechtigten Zugang der Frauen zur Bildung und zur Berufsausübung sowie die Beseitigung der Diskriminierung der Frau in Ehe und Partnerschaft. Damit sollten die Frauen wirtschaftlich unabhängig werden, um ein selbständiges Leben nach ihren Neigungen zu führen. Mit ihrem Bildungsdiskurs beabsichtigen die beiden Feministinnen folgendes zu erreichen: “[...] reclamar para las mujeres una educación *para sí*, no para otros – hijo, esposo, cuidado familiar, hogar – como venía siendo hasta entonces.” (Fernández Valencia 2006: 448). Das Frauenwahlrecht, eine wichtige Forderung der internationalen feministischen Bewegung, spielte in Spanien kaum eine Rolle, was mit der mangelnden Bildung der Frauen begründet wurde.

8.1.1. Concepción Arenal

Concepción Arenal (1820-1893) stellte schon 1869 in dem Essay *La mujer del porvenir* ihre feministischen Forderungen. Arenal besuchte als Mann verkleidet von 1842-1845 die Universidad Central de Madrid, wo sie Rechtswissenschaft studierte¹⁹. Als *visitadora de prisiones de mujeres* in La Coruña und in anderen Funktionen lernte sie die verheerenden Zustände in den Gefängnissen und die Schicksale der

¹⁹ Erst ab 1888 durften Frauen an Universitäten studieren, doch musste jeder einzelne Fall von den Universitätsbehörden bewilligt werden. (De Santiago Mulas 1993:8).

Gefangenen kennen. In ihren Schriften trat sie u.a. für einen humanen Strafvollzug und eine Reform des Strafrechts ein. Concepción Arenal prangerte in ihren Essays an, dass Vergehen von Frauen nach den damals geltenden Gesetzen gleich oder härter sanktioniert wurden als die von Männern, während die Frauen vom Zivilrecht benachteiligt wurden. Sie veröffentlichte viele ihrer Schriften anonym, unter dem Namen ihres Mannes und nach dessen Tod unter dem ihres Sohnes. Dennoch war ihr Engagement bekannt. Sie hatte Funktionen in verschiedenen Vereinigungen (z.B. im *Ateneo de mujeres* und in der *Asociación para la enseñanza de la mujer*). Die Katholikin Arenal war der Meinung, dass soziale Veränderungen nur durch die Hebung des moralischen und intellektuellen Niveaus der Gesellschaft erreicht werden könnten. Der Schlüssel dazu sei Bildung. Gewalt lehnte sie ab: „[...] una iglesia y una escuela hacen más por subir los salarios que cien huelgas y doscientas rebeliones [...].“

Die Frage, ob Frauen mit den gleichen intellektuellen Fähigkeiten ausgestattet sind wie die Männer, war auch im 19. Jahrhundert umstritten. Vom 15. bis zum 18. Jahrhundert dauerte die Auseinandersetzung, die als historischer Begriff als *Querelle des femmes* bezeichnet wurde. Es handelte sich um eine Theoriedebatte zwischen Frauen und Männern „über Wesen und Status [...] der Frau.“ (Hassauer 1998: 255). Die „Postulierung und Abwehr weiblicher Minderwertigkeit, Behaupten und Bestreiten weiblicher Überlegenheit, mindestens aber weiblicher Gleichwertigkeit findet auf drei Schlachtfeldern statt: ihre leiblich-körperliche Disposition im Vergleich zu Physis, Biologie und Anatomie des Mannes; ihre Sittlichkeit und Moral im Vergleich zur Seele des Mannes, ihre Verstandeskräfte im Vergleich zum Intellekt des Mannes.“ (a.a.O. 257). Es ging um Unterordnung der Frau oder Gleichwertigkeit zwischen den Geschlechtern.

Der bereits erwähnte Benediktinermönch der Aufklärung Benito Jerónimo Feijoo tritt in dieser Debatte in seiner Schrift *Defensa de la muger* gegen gängige Vorurteile gegen die Frauen auf: „Aus der Welt zu schaffen ist [...] das systematische Ärgernis

eines vorgeblich je nach Geschlecht unterschiedlich extendierten Geschlechtskörpers mit unterschiedlichem Raum für menschliche Vernunft.“ (Hassauer 1999: 137). „Las mujeres no son distintamente formadas que los hombres en los órganos que sirven a la facultad discursiva; sí sólo en aquellos que destinó la naturaleza a la propagación de la especie.” (Feijoo. www.filosofia.org/bjt/bift.116.htm : 359). Die Debatten dauerten im 19. Jahrhundert an.

Ein großes Verdienst der Arenal war es, dass sie in *La mujer del porvenir* gegen die pseudowissenschaftliche Theorie des Arztes und Phrenologen Franz Joseph Gall (1758-1828) argumentierte, der behauptete, die Frauen seien den Männern aus physiologischen Gründen intellektuell unterlegen. Die Frau habe ein kleineres Gehirn und daher weniger intellektuelle Kapazitäten, argumentierte er. Gegen solche Behauptungen war schon Feijoo aufgetreten. Diese Theorie diente lange Zeit als ein Argument, um die Frau vom intellektuellen Leben auszuschließen. Concepción Arenal hält dem u.a. entgegen: „En la gente del pueblo, entre los labradores, rudos y siempre que los dos sexos estén igualmente sin educar, qué observador competente puede decir con verdad que nota en el hombre superioridad?” (Capítulo III <http://es.wikisource.org/wiki>). Erst durch das Bildungswesen, das die Frau diskriminiert, werden die Fähigkeiten des Mannes gefördert und die der Frau erstickt.

Obwohl die Arenal intellektuelle Unterschiede zwischen den Geschlechtern als kulturell bedingt analysiert, glaubt sie, dass gewisse andere Eigenschaften dem Wesen der Frau inhärent sind. Die Frau sei dem Mann moralisch überlegen, behauptet die Arenal. Sie fordert deshalb die Zulassung der Frau zum Priesteramt. Der Charakter des Mannes ermögliche ihm die Ausübung von Autorität, während die Frau zu unterwürfig und gehorsam sei, um sich durchzusetzen. Für bestimmte Berufe eigne sich die Frau aufgrund ihrer naturgegebenen Eigenschaften nicht. Für die Arbeit als Chirurgin sei sie zu empfindsam, beim Militär oder als Richterin könne sie in einen Gewissenskonflikt zwischen ihren beruflichen Pflichten und ihren Gefühlen kommen. (Capítulo VIII, <http://es.wikisource/wiki>).

Die Feministin vertritt, wie obige Beispiele zeigen, in manchen Fragen einen essentialistischen Standpunkt, indem sie den Frauen zumindest einige Attribute zuschreibt, die unabhängig von Kultur und Geschichte ihr Wesen bestimmen. In der späteren Schrift *La mujer de su casa* (1881) bekräftigt sie ihre Forderungen, gesteht aber ein, dass sie Zweifel an der intellektuellen Gleichheit von Frau und Mann hege. (<http://archive.org/details> : 101). In ihrer Rede zum Gedenken an Concepción Arenal würdigt die Pardo Bazán u.a. die Aussage über weibliche Intelligenz in *La mujer del porvenir*, die Relativierung dieser Überzeugung in der späteren Schrift kann sie jedoch nicht nachvollziehen. (Pardo Bazán 1981: 187).

8.1.2. Emilia Pardo Bazán

Doña Emilia kann auch die Auffassung der Arenal nicht teilen, dass sich Frauen für bestimmte Berufe nicht eignen. Als Beispiel führt sie Anna Carroll an, die durch ihre militärstrategische Begabung zum Sieg der föderierten Truppen im amerikanischen Bürgerkrieg beitrug. (Pardo Bazán 1981: 189). Ihren wichtigsten theoretischen Beitrag zum Feminismus veröffentlicht die Pardo Bazán erst einige Jahre nach dem Erscheinen von *La Tribuna*. Hier soll nur auf einige Punkte dieses Essays eingegangen werden, besonders auf Gedanken, welche die Schriftstellerin schon in ihrem dritten Roman Jahre davor in Fiktion zum Ausdruck gebracht hat.

In der Artikelserie *La mujer española*, die 1890 in *La España Moderna* erscheint, analysiert die Autorin die Frauen der drei Klassen der spanischen Gesellschaft, die sich trotz vieler Gemeinsamkeiten voneinander unterscheiden. Hier soll nur auf ihre Meinung über die Frauen der Bourgeoisie und des Proletariats eingegangen werden.

Die Mittelklasse ist heterogen, ihr gehört sowohl die Gattin eines vermögenden Fabrikanten als auch die Frau eines Telegrafisten oder eines Unteroffiziers an. Allen ist gemein, dass sie danach streben, den Lebensstil der Aristokratie nachzuahmen und sich vom Volk abzugrenzen, wie das auch ihre Männer tun. (Pardo Bazán 1981: 47 f.). Die Pardo Bazán kritisiert, dass viele Frauen der Mittelschicht es vorziehen, in

Armut zu leben, statt nach einer Möglichkeit zu suchen, durch Arbeit Geld zu verdienen. Frauenarbeit ist in den Augen der Mittelklasse eine Schande. (a.a.O.: 49). Die Autorin gesteht zu, dass die Frauen in Spanien nur zur Ausübung weniger Berufe zugelassen sind. Doch die Frauen der Mittelklasse sind nicht einmal bereit, diese beschränkten Möglichkeiten wahrzunehmen und streben nur danach geheiratet zu werden. Damit unterscheiden sie sich von ihren Geschlechtsgenossinnen aus dem Volk: „[...] la del pueblo tiene la noción de que debe ganar su vida; la burguesa cree que ha de sostenerla exclusivamente el trabajo del hombre. [...] Las señoritas no tienen más carrera que el matrimonio.“ (a.a.O.: 50).

Damit ist die bürgerliche Frau abhängiger und es fehlt ihr an Originalität und Spontaneität, die die Autorin bei der Frau aus dem Volk beobachtet: “La mujer del pueblo será una personalidad ordinaria, pero es mucho más persona que la burguesa.“ (a.a.O.: 50). Die Frauen aus der Unterschicht betrachtet die Aristokratin mit Sympathie. Wie schon im Prolog zur ersten Auflage von *La Tribuna* beobachtet sie an ihnen viele positive Züge, ihre Großzügigkeit, ihren Fleiß, ihren Sinn für Gerechtigkeit und ihre Stärke. Sie beschreibt die Frauentypen verschiedener Regionen, erzählt Anekdoten und verallgemeinert konkrete Beobachtungen. Leda Schiavo schreibt in ihrer Einleitung zu *La mujer española*: „[...] la ve a través del pintoresquismo costumbrista.“ (a.a.O.: 19). Doña Emilia stellt jedoch einen wesentlichen Umstand klar: die Frau aus der Unterschicht nimmt die Herausforderung an und verlässt ihr Heim, um durch Arbeit zum Familienunterhalt beizutragen: “El pobre hogar de la mísera aldeana, escaso de pan y fuego, abierto a la intemperie y al agua y al frío, casi siempre está solo. A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad.” (Pardo Bazán 1981: 70).

Die Feministin kritisiert das Verhalten der Frauen, die sich gesellschaftlichen Normen widerspruchslos unterordnen, doch die Hauptschuld trifft die Männer, von welchen die Frauen abhängig sind: „[...] los defectos de la mujer española, dado su estado social,

en gran parte deben achacarse al hombre, que es, por decirlo así, quien modela y esculpe el alma femenina.” (a.a.O.: 26).

Einige der in *La mujer española* analysierten Unterschiede zwischen den Frauen aus dem Bürgertum und denen aus der Unterschicht behandelt die Pardo Bazán bereits in *La Tribuna*. Mit den Frauen aus der Unterschicht, die für das Überleben ihrer Familien kämpfen, schafft sie Romanfiguren, die Anerkennung und Respekt verdienen. Die müßigen bürgerlichen Frauen tragen weder zu ihrer eigenen Entfaltung noch zur Entwicklung des Landes etwas bei.

In der Schrift *La educación del hombre y la de la mujer*, die Doña Emilia beim pädagogischen Kongress 1892 verlesen und im *Nuevo Teatro Crítico* veröffentlicht hat, stellt sie für die damalige Zeit sehr radikale Forderungen: unbeschränkten Zugang der Frau zur Bildung - mit dem Ziel der Entfaltung aller intellektuellen, emotionellen und physischen Fähigkeiten - sowie nach Koedukation und freier Ausübung aller Berufe. Die Diskriminierung der Frau im Bereich der Bildung beruhe auf zwei Irrtümern: 1. „[...] el papel que a la mujer corresponde en las funciones reproductivas de la especie humana determina y limita las restantes funciones de su actividad humana”; 2. „la mujer es más apta para su providencial destino cuanto más ignorante y estacionaria.“

Die Schriftstellerin anerkennt, dass nicht alle Menschen, ob Frau oder Mann, die gleichen Bildungschancen haben. Bei gleicher Begabung seien die Angehörigen der Unterschicht und sogar die der unteren Mittelschicht benachteiligt, weil es ihnen an Zeit und finanziellen Ressourcen fehle. (Pardo Bazán 1981: 73). Zu dieser Feststellung gibt sie keinen weiteren Kommentar ab und macht keine Lösungsvorschläge. Sie ist sich offenbar dessen bewusst, dass die Durchsetzung ihrer Forderungen nach Bildung vor allem den Frauen der Mittelklasse nützen würde.

Die Feministin tritt gegen Doppelmoral und Scheinheiligkeit auf. Für die Beurteilung der Moral von Mann und Frau müssten die gleichen Maßstäbe gelten. In einer Polemik mit Pereda vertritt sie die Ansicht, die vorehelichen sexuellen Beziehungen ihrer verliebten Protagonistin Asis mit deren Galan in *Insolación* seien weit moralischer als die Vernunftehe, die der Schriftsteller im Roman *La Montálvez* darstellt. (Schiavo 1981: 15).

8.2. Diskurse über Frauen und Diskriminierung

Durch die Ehe wird die Frau des 19. Jahrhunderts der Vormundschaft des Mannes unterstellt. Sie schuldet ihm Gehorsam (Frauen können durch Kerkerstrafen gemäßregelt werden), sie verliert das Besitzrecht über ihr Vermögen, darf keine Verträge abschließen und keine Erbschaften annehmen. Was die Sexualität betrifft, ist die den herrschenden Moralvorstellungen zuwiderhandelnde Frau nicht nur der Ächtung durch die Gesellschaft ausgesetzt, die Doppelmoral ist auch im Gesetz verankert. Eine „Ehebrecherin“ kann nach dem *Código Penal* von 1848 zu 10 Jahren Kerkerstrafe verurteilt werden, während der Ehemann mit einer Geldstrafe als Aussteuer für die verführte Frau davonkommt. (Kreis 1999: 47). Das Eherecht und das Strafrecht wurden 1848 sogar noch zuungunsten der Frau verschärft.

Im 19. Jahrhundert wird Bildung für Mädchen als *educación* verstanden, d.h. die Vermittlung von moralischen Werten, während den Buben durch die *instrucción* geistige Inhalte erschlossen werden sollen. (Kreis 1999: 51). Den Mädchen wird allein die Fähigkeit zugeschrieben, ihre Gefühle zu entfalten. Nur die Buben verfügen nach der herrschenden Meinung über die intellektuellen Anlagen zum Erwerb von Wissen. Auch das *Ley Moyano*, mit dem 1857 das allgemeine, öffentliche und obligatorische Schulwesen bis zum Alter von 12 Jahren eingeführt wird, hält an geschlechtsspezifischen Lehrplänen fest. Nach Art. 2° sind die Fächer in den Mädchen- und Bubenschulen bis zur 5. Stufe der Grundschule identisch. In der 6. Stufe werden die Buben mit Landwirtschaft, Industrie und Handel vertraut gemacht, während die Mädchen in „las labores propias de su sexo“ unterwiesen werden. Dazu

kommt noch, dass es viel weniger Schulen für Mädchen als für Buben gab, dass es an Lehrerinnen fehlte und Koedukation im öffentlichen Schulwesen verpönt war.

In der von den *krausistas*²⁰ 1876 für die liberale Elite des Landes gegründete *Institución Libre de Enseñanza* entstanden Initiativen zur Förderung der Bildung von Frauen auch im Bereich der Berufsausbildung. Die Krausisten traten auch für Koedukation ein. (Kreis 1999: 54 f.). Diese Ideen stießen auf starken Widerstand. Eine Vorstellung von dem Kontext, in dem Diskussionen über das Recht auf Bildung von Frauen stattfanden, erlauben die Ergebnisse des *Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano* von 1892. Dem Kongress lag eine Resolution mit der Forderung nach gleicher Schulbildung und Berufsausbildung für beide Geschlechter, Koedukation sowie nach freiem Zugang zur Universität vor. Doña Emilia und Concepción Arenal setzten sich bei dem Kongress für diese Anliegen ein. Eine Mehrheit fand sich jedoch nur für die Forderung nach gleicher Schulbildung, die Forderung nach Koedukation wurde abgelehnt. Statt des freien Zugangs von Frauen zur Berufsausbildung wurde ein restriktiver Katalog „weiblicher“ Berufe verabschiedet. (Kreis 1999: 56 ff.).

8.2.1. Diskurse über arbeitende Frauen

Die Erwerbstätigkeit von Frauen stellt das traditionelle Frauenbild, das in der Erfüllung ihrer Pflichten als Mutter und Hausfrau die Berufung der Frau sieht, in Frage. Durch wirtschaftliche Probleme in den Familien der Unterschicht und auch in der unteren Mittelschicht war die Frauenarbeit eine Notwendigkeit, wobei in der Theorie auch den Arbeiterinnen nur jene Berufe offen standen, die sich mit dem weiblichen Anstand und der weiblichen Kraft in Einklang bringen ließen. (Kreis 1999: 58 f.). In der Praxis wurden Frauen jedoch für Schwerarbeit eingesetzt, etwa als Lastenträgerinnen beim Ent- und Beladen von Schiffen, als unter Lebensgefahr tätige

²⁰ Der *krausismo* war eine bürgerlich-katholisch-liberale Geistesrichtung, die auf den Schriften des von Kant beeinflussten deutschen Philosophen Karl Christian Friedrich Krause (1781-1831) aufbaute. Die *krausistas* traten gegen den dogmatischen spanischen Katholizismus für geistige Freiheit ein. (Siehe Kreis 1999 und Schmitz 2000).

(unversicherte) Arbeiterinnen in staatlichen Munitionsfabriken und in Bergwerken sowie nach alter Tradition in der Landwirtschaft. (a.a.O.: 62). Männer hatten selbst in Industrien mit überwiegend weiblichen Arbeitskräften meist die Leitungspositionen inne.

Im 19. Jahrhundert stimmten alle einflussreichen Institutionen darin überein, dass zwischen Mann und Frau eine "natürliche" Arbeitsteilung bestehen müsse: für die Produktion hatten die Männer und für die Reproduktion die Frauen zuständig zu sein: "A lo largo del siglo XIX, la economía política clásica, la Iglesia, las ciencias médicas, el reformismo social y las asociaciones obreras confluyeron en la defensa de un modelo de división sexual del trabajo que asignaba prioritariamente la producción a los hombres y la reproducción social a las mujeres." (Borderías 2006: 353). Die Anwesenheit der Frauen auf dem Arbeitsmarkt sollte nur bis zu ihrer Heirat oder bis zur Geburt von Kindern dauern. Daher wurde der Mann als Familienerhalter betrachtet und sein Lohn sollte die Reproduktionskosten der Familie abdecken, während der Verdienst der Frau nur einem Zusatzeinkommen entsprechen musste.

Manche Nationalökonominnen versuchten nachzuweisen, dass die Einkommen von Frauen nie ausreichen könnten, um ihre Lebenshaltungskosten zu decken. So argumentierte der französische Nationalökonom Jean-Baptiste Say (1767-1832), „dass die Löhne von Frauen immer unter dem Subsistenzniveau liegen würden, weil es immer einige Frauen gäbe, die sich auf die Unterstützung durch ihre Familien verlassen könnten.“ (Scott 1994: 462). Dadurch entstünde Druck auf das Lohnniveau aller Frauen. Das bedeutet, dass Frauen, welche von niemandem unterstützt wurden oder sogar allein für den Unhalt ihrer Familie sorgen mussten, notwendigerweise arm waren. (a.a.O.).

Noch Anfang des 20. Jahrhunderts hielt es auch der fortschrittliche spanische Sozialreformer und Sympathisant des Sozialismus Escudé Bartolí für gerechtfertigt, dass Frauen für die gleiche Arbeit niedrigere Löhne als Männer bezogen. Ihre

Bezahlung wurde betrachtet als „un medio de mejoramiento social, de ahorro y previsión posible.“ (Borderías 2006: 353 f.). Das Ideal war, so der Chef des statistischen Amtes von Barcelona: “que sólo trabajen fuera del hogar y provean los gastos del presupuesto doméstico, el padre y los hijos mayores de 14 años.“ (a.a.O.: 354). Escudé Bartolí forderte daher vom Staat, dafür zu sorgen, dass den männlichen Familienoberhäuptern ein ausreichender Lohn bezahlt würde. Frauen, egal wie ihre Familiensituation aussah, hatten keinen Anspruch auf einen „Familienlohn“. Die verwitweten Arbeiterinnen mit Kindern verwies Escudé Bartolí ebenso wie alleinstehende Frauen an die Fürsorge. (a.a.O.: 354). Abgesehen von der Rechtfertigung der Diskriminierung der arbeitenden Frau zeigt diese Schrift, dass noch Anfang des 20. Jahrhunderts nicht einmal die Arbeiterlöhne männlicher “Familienoberhäupter“ ausreichten, um eine Familie zu ernähren.

Neuere Untersuchungen haben ergeben, dass im Lebenszyklus von Frauen die Industriearbeit keineswegs eine kurze Episode darstellte. Verheiratete Industriearbeiterinnen gaben ihre Erwerbstätigkeit außerhalb des Hauses nicht auf, wenn sie Kinder bekamen, ganz im Gegenteil: „[...] al tener más bocas que alimentar, intensificaban su dedicación al mercado de trabajo y se retiraban sólo cuando los hijos estaban ya en edad de generar su sustento, lo que dada la edad al matrimonio, sucedía en torno a los treinta años.“ (Borderías 2006: 370).

Die staatlichen Zigarettenfabriken in verschiedenen spanischen Städten beschäftigten vor allem Frauen, welche ihrer Arbeitsstätte meist jahrzehntelang treu blieben, egal, ob sie verheiratet waren oder nicht, egal ob sie Kinder hatten oder nicht. Männer wurden nur in der Tabakherstellung, bei der Instandhaltung und als Aufseher eingesetzt. Ende des 19. Jahrhunderts gingen in allen spanischen Werken 27.000 Zigarettenarbeiterinnen ihrer Tätigkeit nach. Das Argument für die Beschäftigung von Frauen war, dass die Arbeit wenig Kraft dafür aber hohe Geschicklichkeit erforderte. (Borderías 2006: 366). Die flexiblen Arbeitsbedingungen in den Zigarettenfabriken

ermöglichten es den Frauen, ihrem Beruf viele Jahre lang nachzugehen: „entrando de niñas y permaneciendo hasta que eran ancianas.“ (a.a.O.: 371).

Die Vorstellung, dass Frauen vor der Industriellen Revolution nicht außerhalb des Hauses gearbeitet hätten, entspricht nicht der Realität. Viele haben schon vor der Errichtung von Fabriken u.a. als Händlerinnen, Dienstmädchen und Saisonarbeiterinnen Erwerbsarbeit ausgeübt und diese mit der Betreuung von Haushalt und Kindern vereinbaren müssen. War das nicht möglich, ließen sie eher ihre Nachkommen in der Obhut anderer Frauen zurück, als auf ihren Verdienst, welcher zum Überleben der Familie notwendig war, zu verzichten. (Scott 1994: 455). In Spanien, wo die Industrialisierung nur langsame Fortschritte machte, arbeiteten auch noch Ende des 19. Jahrhunderts die meisten Frauen in der Landwirtschaft oder im Dienstleistungsbereich.

Frauenarbeit in der Industrie und die damit verbundene Abwesenheit von zu Hause wurde von vielen als etwas völlig Neues betrachtet und mit der Vernachlässigung der Arbeiterkinder und der Gefährdung der Moral der Frauen gleichgesetzt. (Burguera 2006: 300 f.).

Die Arbeiterin, die ihr Heim verlässt und in die Öffentlichkeit tritt, bricht nicht nur mit den patriarchalischen Werten, welche ihren Platz in der Familie sehen. Sie kann auch Objekt sexuellen Missbrauchs werden, wodurch ihr Anstand gefährdet ist. (Burguera 2006: 301). Auch das ist keine neue Erfahrung für arbeitende Frauen. Angesichts des Elends wird sie diese Gefahr ebenso wenig wie die Vernachlässigung der Kinder davon abgehalten haben zu arbeiten, sofern es für sie überhaupt eine Beschäftigung gab. Derartige Diskurse schadeten allerdings dem Ruf arbeitender Frauen.

Um die Konkurrenz von Frauen mit Niedriglöhnen auszuschalten, versuchten die Gewerkschaften immer wieder, den Zugang von Arbeiterinnen zu bestimmten Berufen einzuschränken. Gleichzeitig traten aber sowohl in den anarchistischen als auch in

sozialistischen Gewerkschaften Spaniens Feministinnen mit ihren Forderungen an die Öffentlichkeit. Die Linke, ab 1868/1870 der Anarchismus und danach auch die 1879 gegründete sozialistische Partei propagierten die Gleichstellung der Frau. *El Socialista*, das Organ der Sozialisten, kritisierte den „Konkurrenzneid der Arbeiter“. Feministische Gewerkschafterinnen stellten vor allem gemeinsame Forderungen für Frauen und Männer und zeigten die Ambivalenz der Arbeiter gegenüber der Frauenarbeit auf: „[...] la ambivalencia de los trabajadores varones ante el trabajo de las mujeres, necesario para el sostenimiento de la familia obrera y a la vez considerado como una amenaza a la jerarquía masculina en la familia [...]“ (Nielfa 2006: 337). Auch die freie Liebe und die freie Entscheidung zur Mutterschaft als „natürliche“ Alternative zur christlich-bürgerlichen Zwangsehe wurden in den Diskussionen der Linken gefordert. In der Praxis stießen Veränderungen allerdings auf den Widerstand der dem Machismo verhafteten Männern in den eigenen Reihen. (Kreis 1999: 70 f.).

8.3. Arbeitende Frauen in *La Tribuna*

Die Repräsentation der arbeitenden Frauen der Unterschicht in *La Tribuna* widerspricht den in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Spanien herrschenden Ansichten über Frauenarbeit. Der Lohn der Zigarettenarbeiterinnen ist kein Zusatzeinkommen. Die meisten Frauen müssen nicht nur sich, sondern auch ihre Kinder allein ernähren:

Abajo, la mayor parte de las operarias eran madres de familia, que acuden a ganar el pan de sus hijos, agobiada de trabajo, arrebujadas en un mantón, indiferentes a la compostura, pensando en las criaturitas que quedaron confiadas al cuidado de una vecina; en el recién nacido, que llorará por mamar, mientras a la madre le revientan los pechos de leche... (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 115).

Auch die jungen Mädchen arbeiten oft nicht nur, um zum Unterhalt der Familie beizutragen und den Lohn des Vaters aufzubessern. Manche sind frühzeitig zu Waisen geworden und müssen nach dem Tod ihrer Eltern für kleinere Geschwister sorgen. Die *Guardiana* wird ihr Leben lang für ihre behinderten Geschwister die Verantwortung zu tragen haben und ist froh, dass sie in der Fabrik Arbeit gefunden

hat, nachdem sie lange Zeit von Almosen ein elendes Leben fristen musste. In Krisenzeiten reicht ihr Lohn nicht aus und sie würde nicht zögern, wieder betteln zu gehen, um die Familie zu ernähren.

Nach Vater Rosendos plötzlichem Tod produziert und verkauft der in Amparo verliebte Chinto weiter Waffeln für die hinterbliebenen Frauen, bis die *Tribuna* den Heiratsantrag des verachteten Freiers wütend zurückweist und ihn aus dem Haus jagt. Danach muss sie ihre invalide Mutter allein erhalten und die beiden Frauen müssen in ein anderes Stadtviertel in eine billigere Wohnung übersiedeln. Mit der Geburt ihres Sohnes wird die *Tribuna* auch für dessen Unterhalt verantwortlich, weil der vermögende Baltasar jede Verantwortung ablehnt.

Die Frauen in der Zigarettenfabrik gehören allen Altersgruppen an. Wenn sie nicht wie Amparos Mutter arbeitsunfähig werden, gehen sie ihrer Erwerbstätigkeit bis ins hohe Alter nach, womit in dem Roman ein weiteres gängiges Vorurteil über Frauenarbeit widerlegt wird. Eine fast blinde Frau mit zittrigen Händen kann nur sehr einfache Arbeitsgänge der Zigarrenproduktion ausführen. Dank der Hilfe ihrer geschickten Tochter können die beiden in der Fabrik ihr Brot verdienen: „Media ciega ya y muy temblona de manos, la madre no podía hacer más que niños, o sea la envoltura del cigarro; la hija se encargaba de las puntas y del corte, y entre las dos mujeres desbachaban bastante, siendo de notar la solicitud de la hija y el afecto que se manifestaban las dos, sin hablarse [...]”(Pardo Bazán ¹⁶2009: 94).

Die Zigarettenarbeiterinnen werden in *La Tribuna* als arbeitsam und geschickt dargestellt. Nichts deutet darauf hin, dass sie ihre Arbeit als vorübergehende Nebensache ansehen. Die Vorarbeiter in *La Tribuna* sind Frauen. Die *maestras*, haben als Aufseherinnen Autorität und Kontrolle über die anderen Arbeiterinnen – etwa bei der Leibesvisitation, nachdem Ritas Diebstahl aufgedeckt wird. Damit widerspricht der Roman dem Vorurteil, Frauen könnten keine Leitungsfunktionen ausüben.

Die Vernachlässigung der Kinder arbeitender Frauen ist ein Thema in *La Tribuna*, wie schon aus dem Zitat über arbeitende Mütter, die ihre Säuglinge allein lassen müssen, zu entnehmen ist. Es wird jedoch weder die Rückkehr der proletarischen Frau an den Herd noch das müßige Leben der bürgerlichen Frauen als Lösung propagiert.

Heimarbeit, die manche als Möglichkeit für Frauen betrachten, Erwerbsarbeit mit Haushalt und Kinderbetreuung zu vereinbaren, ist in *La Tribuna* keine Alternative. Von schlecht bezahlter Arbeit ausgelaugt, verlässt die blasse Spitzenklöpplerin Carmela kaum das Haus, in dem sie sich wie eine Gefangene fühlt. Seit immer mehr Frauen Handarbeiten anbieten, muss sie immer länger arbeiten, verdirbt sich bei künstlichem Licht die Augen und verdient doch immer weniger. Ihre Tante ist durch die Arbeit fast völlig erblindet. Die beiden Frauen sind der Willkür ihrer Kundinnen ausgeliefert. Um ein Kind könnte sich Carmela genauso wenig kümmern wie die Fabrikarbeiterinnen. In der Fabrik stehen die Frauen der Fabrikleitung als Kollektiv gegenüber. Sie arbeiten in einer Gemeinschaft, in der sie ihre Interessen vertreten und sich gegenseitig unterstützen können. Sie sprechen über ihre Sorgen und schließen Freundschaften.

Auch die Pardo Bazán sieht in der Fabrikarbeit eine Gefahr für die Moral der Frauen. In *Apuntes autobiográficos* schreibt sie, dass die Arbeiterinnen durch das Elend in der Fabrik gefährdet seien. Die Frau sei „empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril.“ (Pardo Bazán 1886: 74). Die Versuchungen, denen Amparo, durch ihre Armut und den Kontakt mit ihrer Freundin Ana, ausgesetzt ist, kommentiert die Erzählinstanz so: „Cuantas sugerencias de inmoralidad trae consigo la vida fabril, el contacto forzoso de las miserias humanas; cuantas reflexiones de enervante fatalismo dicta el convencimiento de hallarse indefenso ante el mal, de verse empujado por circunstancias invencibles al principio, pesaba entonces sobre la cabeza gallarda de *la Tribuna*.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 194). Die Schuld trifft aber nicht die Frauen, sondern verantwortungslose Männer und eine Gesellschaft, die den Frauen alle Rechte verwehrt.

Wie die meisten Mädchen aus der Unterschicht besucht Amparo die Schule nur wenige Jahre, denn “succediendo lo que a la mayor parte de las niñas pobres, que al poco tiempo se cansan sus padres de enviarlas y ellas de asistir, y se quedan sin más aprendizaje que la lectura, cuando son listas, y unos rudimentos de escritura.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 69 f.). Ihr Prestige als Vorleserin republikanischer Zeitungen verdankt sie ihrer Fähigkeit, die Artikel flüssig und mitreißend zu deklamieren, womit sie ihre Arbeitskolleginnen, die meist nur mit Mühe oder gar nicht lesen können, beeindruckt und begeistert. Unter Ihresgleichen gilt sie als Intellektuelle, als Autorität in politischen Fragen, wenn auch manche Zigarettenarbeiterinnen die Republikaner mit Skepsis betrachten. Die Spitzenklöpplerin Carmela, die Amparos politische Meinung ablehnt, anerkennt jedoch die Überlegenheit der Freundin. Als diese über die Rede eines Republikaners berichtet, sagt sie bewundernd: „Tú tienes un memori3n...A mi se me iría el santo al cielo. Mi memoria es de gallo.“ (a.a.O.: 140).

8.4. Amparos Ausbruchsversuche

8.4.1. Die Öffentlichkeit – Raum der Freiheit und Gefahren

Bis weit ins 20. Jahrhundert wird das Heim für die Frau als der ihrer sozialen Rolle angemessene Standort betrachtet. Für den Mann bedeutet es einen temporären Ruheort, von dem aus er zu öffentlichen Orten aufbricht, während die Frau die Grenzen des Hauses nur selten überschreiten durfte. (Würzbach 2004: 53). „Gerade weibliche Emanzipationsanstrengungen finden in räumlichen Bewegungen Ausdruck, die meist mit Schwierigkeiten und Konflikten verbunden sind.“ (a.a.O. 52). Wie diese Befreiungsversuche und Schwierigkeiten für Amparo aussehen, soll hier untersucht werden.

Amparos Persönlichkeit ist voller Widersprüche: sie ist schön, leidenschaftlich und großzügig. Sie hat einen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit, verachtet aber Chinto, der wie sie zur Arbeiterklasse gehört. Sie propagiert Gleichheit, doch der Luxus in den Vierteln der Reichen erweckt in ihr Begehrlichkeiten. Die *Tribuna* ist stolz und auf die Wahrung ihrer Ehre bedacht. Sie würde Geschenke ihres Geliebten zurückweisen.

Aber sie ist auch eitel und versucht, den Anschein zu erwecken, dass sich der geizige Baltasar mit ihr großzügig zeigt. Während ihrer Liaison arbeitet sie mehr als zuvor, macht Schulden und gibt viel Geld für Kleidung und Make-up aus. Obwohl sie intelligent ist, hindern sie ihre Phantasie und ihr Ehrgeiz daran, die Realität zu erkennen: “Su ambición, su deseo de subir es lo que la ciega y no le permite ver claro.” (Cook 1976: 92). Scanlon sieht in der Repräsentation der *Tribuna* Merkmale, die im 19. Jahrhundert als typisch weibliche Fehler betrachtet wurden: Egozentrik, Irrationalität, Ehrgeiz und Eitelkeit. (Scanlon 1990, 139).

Amparo treibt es auf die Straße, nicht nur weil sie den Anblick der vier Wände des ärmlichen elterlichen Hauses nicht ertragen kann, sondern auch weil sie als Kind allein und unbeaufsichtigt ist:

De estos instintos nómadas tendría bastante culpa la vida que forzosamente hizo la chiquilla mientras su madre asistió a la fábrica. Sola en casa con su padre, apenas éste salía, ella lo imitaba, por no quedarse metida entre cuatro paredes; ¡vaya!, y que no eran tan alegres para que nadie se embelesase mirándolas. (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 69).

Als ihre Mutter bettlägrig wird, ist es zu spät. Die Tochter widersetzt sich den Versuchen, sie in „las labores propias de su sexo“ zu unterweisen. Frei von mütterlicher Bevormundung lernt sie das Leben außerhalb ihres Milieus kennen und schafft sich Raum, um zu einer in der Öffentlichkeit bekannten Frau zu werden. Bei ihren Streifzügen durch die Stadt macht sie die Bekanntschaft des Offiziers Borrén, der ihr über seine Beziehungen Arbeit in der Zigarettenfabrik verschafft, wodurch ihr weiterer Lebensweg bestimmt wird.

Scanlon zeigt, dass die Pardo Bazán In *La Tribuna* über zwei binäre Motive die Realität weiblicher Erfahrung zum Ausdruck bringt. Eines dieser Motive ist „enclosure/escape“. (Scanlon 1990: 146). Mit ihren Streifzügen durch die Stadt flieht Amparo aus ihrem Käfig, dem elterlichen Heim: “[...] como si le naciesen alas a miles en los talones. La calle era su paraíso. [...] con rapidez de ave, se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones“. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 68 f.).

Virginia Trueba Mira sieht darin eine Anspielung auf Ikarus, über den es in *La cuestión palpitante* heißt: „Acuérdate de Icaro: ¡él cayó pero logró ver el cielo!“ (Pardo Bazán 1989: 165) Was die Schriftstellerin Ikarus zugesteht, kann sie an seinem weiblichen Pendant nicht missbilligen. (Trueba Mira 2002: 392). Mit ihrem politischen Engagement findet Amparo einen Weg, um aus der tristen Realität zu flüchten. Dort entsteht für die romantische *Tribuna* ein “espacio azul por donde volar con alas de oro.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 147). Beim *Carnaval de las cigarreras* tanzt die als Schiffsjunge verkleidete Amparo ungeniert und ausgelassen, weil sie sich von den Blicken der Männer, die jeden ihrer Schritte und jede Bewegung beurteilen würden, frei glaubt. Dennoch wird sie von der Erzählinstanz mit einem gefangenen²¹ Vogel verglichen, der mit den Flügeln schlägt und versucht, in die Lüfte aufzusteigen. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 174). Amparos Streben nach Freiheit ist ungebrochen. Doch während sie als Kind aus ihrem Käfig entfliehen konnte, ist sie als erwachsene Arbeiterin eingesperrt und der Ausgang ihrer Fluchtversuche ist ungewiss.

Die Straße und die Politik bringen nicht nur Abwechslung und Farbe in Amparos Leben. Ein armes Mädchen, das sich unbegleitet aus dem Hause wagt, ist auch vielen Gefahren ausgesetzt. Die unbeschützte Frau, besonders wenn sie zur Unterschicht gehört, muss sich die taxierenden Blicke der Männer gefallen lassen. (Alonso Valero 2009: 143). Die heranwachsende Amparo versteht noch nicht, dass sich Baltasar und Borrén über ihr vielversprechendes Äußeres unterhalten. Sie begreift aber, dass die beiden respektlos über sie sprechen. Als ihr Borrén Süßigkeiten anbietet und dafür einen Kuss verlangt, läuft sie beschämt davon, ohne ein Wort hervorzubringen. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 78).

Als Sympathisantinnen der *Federales* sich an die Öffentlichkeit wagen, um die Delegierten aus Kantabrien wie in einer religiösen Prozession mit einem Fackelzug zu begrüßen, nähern sich einige Männer und begutachten das Aussehen der Frauen: „[...] algunos curiosos [...] se abrieron paso [...] con propósito de estudiar los semblantes

²¹ Cautivo = gefangen oder sogar versklavt

de las que en otra ocasión se llamarían devotas. [...] Si las encontraban mozas y lindas, decíanles cosas almibaradas; si viejas y feas, barbaridades capaces de enojar y abochornar a un santo de leño.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 147). Die Männer sind *focalizers* der Szene. Von ihnen werden die passiv bleibenden Frauen wahrgenommen und beurteilt. Sie nehmen sich das Recht, manche Frauen zu bewundern und andere zu beleidigen. Dass es nicht nur für alte, hässliche Frauen erniedrigend ist, nach ihrem Aussehen eingeschätzt zu werden, wird nicht ausdrücklich erwähnt. Doch die implizite Kritik am Verhalten der Männer ist aus dem Kontext zu entnehmen. Amparo, deren Schönheit großes Aufsehen erregt, beachtet die *piropos* der Männer nicht, weil sie die Politik ganz gefangen hält.

Das Urteil der Männer über ihren Körper ist selbst für die zur Frau gewordene stolze Amparo nicht ohne Bedeutung. „El día que „unos señores“ dijeron a Amparo que era bonita, tuvo la andariega chiquilla conciencia de su sexo: hasta entonces había sido un muchacho con sayas.“ (Pardo Bazán ¹⁹2009: 101). Ausschlaggebend für das Ideal weiblicher Schönheit ist für die junge Frau das Konstrukt der „señores“. Es ist ein Klassen- und Genderkonstrukt. Als sich Amparo ihrer Wirkung als Frau bewusst wird, beginnt sie auf ihr Äußeres zu achten und lässt sich von dem Barbier für das Vorlesen republikanischer Zeitungen mit Toiletteartikeln bezahlen. (a.a.O.: 102).

Die satirischen Zeitschriften der Republikaner konstruierten für Propagandazwecke zwei Frauengestalten, die unterschiedlicher nicht sein könnten. In dem Roman ist die Karikatur der untergehenden Monarchie als alte, immer noch blutrünstige Frau, die niemand mehr haben will, präsent: “[...] era una vieja carrancuda, arrugada como una pasa, con nariz de pico de loro, manto de púrpura muy estropeada, cetro teñido en sangre y rodeada de bayonetas, cadenas, mordazas e instrumento de suplicio;“ Das Bild ihrer Gegnerin, der Republik, jung, schön und begehrenswert, ist ein Symbol des Fortschritts: „la república, una moza sana y fornida, con túnica blanca, flamante gorro frigio, y al brazo izquierdo el clásico cuerno de la abundancia del cual se escapaba una

cascada de ferrocarriles, vapores, atributos de las artes y ciencias [...].“ (Pardo Bazán ¹⁹2009: 125).

Als Anführerin einer Gruppe republikanischer Zigarettensarbeiterinnen bei dem Bankett zu Ehren der Delegación del Norte erscheint Amparo als Verkörperung der Republik, als ideales Modell für jeden Künstler:

Penetró airosa, vestida con bata de percal claro y pañolón de Manila de un rojo vivo que atraía la luz del gas, el rojo del *trapo* de los toreros. Su pañolito de seda era del mismo color, y en la diestra sostenía un enorme ramo de flores artificiales: rosas de Bengala, de sangriento matiz, sujetas con largas cintas de lacre, donde se leía, en letras de oro, la dedicatoria. Diríase que era el genio protector de aquel lugar, el duende del Circulo Rojo: las notas del mantón, del pañuelo, de las flores y cintas se reunían en un vibrante acorde escarlata, a manera de sinfonía de fuego.

Adelantóse intrépida la muchacha, levantando en alto el ramo y recogiendo con el brazo libre el pañolón, cuyos flecos le llevía sobre las caderas. Y como el conspicuo disputador, dejando su asiento, mostrase querer tomar el exvoto que la muchacha ofrecía en aras de la diosa Libertad.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 151 f.).

Das Rot ihrer Kleidung und ihr ungestümes Eindringen in den Festsaal, Farbe und Bewegung verbinden sich zu einer Symphonie aus Flammen, die den greisen Patriarchen, den Vorsitzenden der Versammlung, tief beeindruckt: “[...] creía ver en aquella buena moza el viviente símbolo del pueblo joven.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 152). Wenn der senile Alte murmelt: “Esta chica parece la libertad”, kann das eine Anspielung sein auf das Gemälde *La liberté guidant le peuple* von Delacroix, in dem eine Frau aus dem Volk die Aufständischen der französischen Julirevolution in den Barrikadenkampf führt. Amparo merkt nicht, dass ihre Erscheinung von der grotesken Versammlung nur zu Propagandazwecke benützt wird und die Männer am Schicksal der Zigarettensarbeiterinnen keinen Anteil nehmen. Sie ist von der würdigen Erscheinung des Patriarchen beeindruckt: “Este señor mete respeto lo mismo que un obispo”. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 152). Als er sie vor den Versammelten küsst und *Tribuna del pueblo* tauft, fühlt sie sich geehrt. Sie ist stolz darauf, damit einen Auftrag

zu haben, wie sie später Carmela erklärt: „Es hablar de los deberes del pueblo, de lo que ha de hacer; es instruir a las masas públicas.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 205).

8.5. Lesende Frauen im 19. Jahrhundert

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden immer mehr Frauen des Lesens kundig. Die Frage der literarischen Bildung der Frau war in dieser Zeit sowohl in den Debatten unter männlichen Autoritäten als auch unter schreibenden Frauen ein häufig diskutiertes Thema. Viele vertraten die Meinung, dass sich die Frau bei der Lektüre von ihrem Hang zur Schwärmerei mitreißen ließ. Vielfach wurde in der Lektüre, besonders in der von Romanen, eine Gefahr für die Moral und den Verstand der Frauen gesehen. (Tsuchiya 2008: 137-139).

Bei der Lektüre von Romanen entspricht Amparo dem Cliché der exaltierten Leserin des 19. Jahrhunderts. Als sich Baltasar mit ihr zu langweilen beginnt, bringt er zum heimlichen Stelldichein Romane zum Vorlesen mit. Amparos Identifikation mit den Romanfiguren ist so stark, dass Baltasar die weitere Lektüre verbietet. (Tsuchiya 2008: 144). „[...] era tan fácil en llorar la pitillera así que los héroes se morían de amor o de otra enfermedad por el estilo, que convencido el oficial de que se ponía tonta, suprimió los libros.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 226). Baltasar bevormundet Amparo und verhält sich wie manche Ärzte der damaligen Zeit.

Die Repräsentation Amparos als Leserin stimmt in einigen Punkten mit dem damals herrschenden Diskurs überein: „[...] la manera en que la narradora describe la lectura de Amparo no parece hacer más que reproducir las representaciones de la lectura femenina en los discursos dominantes del siglo XIX: siendo el alma de la protagonista “impresionable, combustible, móvil y superficial”. (Tsuchiya 2008: 143). Doch Amparo liest meist nicht romantische oder mystische Romane, sondern republikanische Artikel. Sie liest nicht für sich allein, sondern öffentlich, mit lauter Stimme für ihre Kolleginnen in der Fabrik. (Truebe Mira 2002: 393). Im 19. Jahrhundert ist es außergewöhnlich, dass sich die Phantasie einer lesenden Frau nicht

an Liebesabenteuern, sondern an den politischen Ideen von Gleichheit und Gerechtigkeit entzündet. Gemeinsam ist jedoch beiden ihre unkritische Aufnahme des Gelesenen.

8.6. Verführung durch eine fremde Rhetorik

Die *Tribuna* verbreitet, wie die Erzählerstimme sagt, von ihrem unerschütterlichen Glauben beseelt, die Gemeinplätze der republikanischen Presse, in einer Sprache, die nicht die ihre ist und die sie nicht immer versteht, in der sie sich aber flüssig ausdrückt:

Lo que en el periódico faltaba de sinceridad, sobraba en Amparo de crédulo asentamiento acostumbrábase a pensar en estilo de artículo de fondo y a hablar lo mismo: acudían a sus labios los giros trillados, los lugares comunes de la prensa diaria, y con ellos aderezaba y componía su lenguaje. Iba adquiriendo gran soltura en el hablar: es verdad que empleaba a veces palabras y hasta frases enteras cuyo sentido exacto no le era patente y otros le trabucaba;” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 106).

Daraus ergibt sich das zweite binäre Motiv, das nach Scanlon Amparos Erfahrung zum Ausdruck bringt: rhetoric/inarticulateness. Sie wird politisch und sexuell von einer ihr fremden Rhetorik verführt: “- a rhetoric which bears no relationship to her real experiences as a woman or a worker“. (Scanlon 1990: 146). Ebensowenig wie die *Tribuna* die manipulative Natur des politischen Diskurses erkennt, durchschaut sie die Lügen Baltasars, lässt sich von seiner vorgetäuschten republikanischen Rhetorik beeindrucken und findet erst eine eigene Sprache, als es zu spät ist.

Weil die *Tribuna* hofft, einen *señorito* zu heiraten, eine Illusion, die von Baltasar genährt wird, ist sie bereit, ihre Identität aufzugeben. Ihre Arbeitskolleginnen ahnen nicht, wie es in Amparos Innerstem aussieht:

¡Si pudiesen penetrar en lo íntimo del alma de Amparo, en aquellos inexplicables rincones donde quizá ella misma no sabía con total exactitud lo que guardaba! ¡Si hubiesen visto brotar una figurita chica, chica remotísima, como las que se ven con los anteojos de teatro cogidos a la inversa, pero que iba creciendo con rapidez asombrosa, y que en la nomenclatura interior de las ilusiones se llamaba *señora de Sobrado!* ¡Si advirtiesen cómo esa señora, microscópica, aún vestida del color del deseo, iba avanzando, hasta colocarse

en el eminente puesto que antes ocupaba la Tribuna, que se retiraba al fondo envuelta en su manto de un rojo más pálido cada vez!... (Pardo Bazán ¹⁶2009: 208).

In diesem Wachtraum Amparos wird ihre bisherige Existenz ausgelöscht. Mit einer erschreckenden Geschwindigkeit wird sie von einer anderen Frau verdrängt. Es ist wie ein wehmütiger Abschied, obwohl alles nur ein Trugbild ist. Die Farbe Rot, die das Wesen der *Tribuna* ausmachte, verblasst mehr und mehr. An die Stelle der unabhängigen, kämpferischen Arbeiterin, welche die Leserinnen und Leser kennen, tritt eine andere, die sich definiert als Ehefrau eines Mannes.

8.7. Eine Verbindung ohne Zukunft

Bei der ersten Begegnung zwischen Baltasar und der zur Frau gewordenen Amparo ist die Sonne der Katalysator ihrer entstehenden Beziehung. In ihrem Licht sehen und betrachten sie sich gegenseitig, während später Amparo zum Objekt von Baltasars Blicken und Berührungen wird. Die Szene kündigt ihre spätere Liaison an. Die kurz aufleuchtenden, warmen Strahlen der untergehenden Sonne und das Herannahen einer kühlen Nacht lassen eine flüchtige Liebesbeziehung ahnen:

Los destellos del sol poniente, muriendo en las aguas de la bahía, alumbraron a un tiempo a Baltasar y a Amparo, haciendo que mutuamente se viesan y se mirasen. El mancebo, con su bigote blondo, su pelo rubio, su tez delicada y sanguinea, el brillo de sus galones que detenían los últimos fulgores del astro, parecía de oro; y la muchacha, morena de rojos labios, con su pañuelo de seda carmesí, y las olas encendidas que servían de marco a su figura, semejava hecha de fuego. Ambos se contemplaron un instante, instante muy largo durante el cual se creyeron envueltos en la irradiación de una atmósfera de luz, calor y vida. Al dejar de contemplarse, fuese que el esplendor del ocaso es breve y se extingue luego, fuese por otras causas íntimas y psicológicas, imaginaron que sentían un hálito frío y que empezaba a anochecer. (Pardo Bazán ¹⁶ 2009: 98 f.).

Die Szene, in der sich ein Funke entzündet, hat eine magische Dimension. Doch in den folgenden Darstellungen der Beziehung des Paares, besonders im Verhalten Amparos, wird Liebe und Leidenschaft kaum direkt angesprochen. Vor der Repräsentation physischen Verlangens und sexueller Lust schreckte die Schriftstellerin offenbar

zurück, umschreibt aber für Baltasars Empfindungen beides eindrucksvoll mit der Metapher der Zigarre.

Baltasar Äußeres zeichnet sich nicht gerade durch Männlichkeit aus. Beim zweiten Zusammentreffen ist Amparo erst 14 und richtet ihren Blick auf den jungen Mann, [...] “vió una fisionomía delicada, casi femenil, un bigotillo blanco incipiente, unos ojos entre verdosos y garzos que la registraban con indiferencia.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 85). Etwas später hat er sich nur wenig verändert. „En conjunto, su rostro pareciera afeminado, a no acentuarlo la aguda nariz, diseñada correctamente y la frente espaciosa, predestinada a la calvicie.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 137). Doch für Amparo ist er ein attraktiver Mann der gehobenen Mittelklasse, mit dem der abstoßende proletarische Chinto nicht konkurrieren kann. Es deutet jedoch nur wenig darauf hin, dass die *Tribuna* für Baltasar Liebe oder gar Leidenschaft empfindet.

Als Baltasar Amparos Eifersucht auf Josefina besänftigen will, erregen sie seine Worte: „¿Por qué hemos de hablar siempre de la de García y no de tí? ¡De nosotros! – añadió con expresión de contenida vehemencia. Sintió la muchacha como una ola de fuego ²²que la envolvía desde la planta de los pies hasta la raíz del cabello, y después un leve frío que le agolpó la sangre al corazón.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 219). Diese Reaktion der *Tribuna* kann als Zeichen von Liebe und Begehren gelesen werden oder aber als Erwartung, dass ihr Baltasar endlich einen Heiratsantrag machen wird. An einer anderen Stelle des Romans, fleht Baltasar die junge Frau an, noch bei ihm zu bleiben und das „Paradies“, den ungepflegten Gemüsegarten ihres Stelldicheins, noch nicht zu verlassen: „[...] estaban allí la juventud y el amor para hermohear tan pobre edén. Sonrió la muchacha, posando blandamente en Baltasar sus abultados ojos negros. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 222). Hier wird von Liebe gesprochen, die die Welt verschönert, was Amparo zu einem Lächeln und einen sanften Blick auf Baltasar bewegt.

²² Die Unterstreichung stammt von mir.

Der *señorito* ist ein schwacher, farbloser junger Mann, der sich für nichts, auch nicht für seine militärische Laufbahn, begeistern kann: „Destinado a la carrera militar, más por vanidad de su familia que por vocación, no era sin embargo, cobarde, sino yerto; prefería los ascensos a la gloria, y a la gloria y a los ascensos reunidos anteponía una buena renta que disfrutar sin moverse de su casa ni estar a merced del ministro de la Guerra.“ Sein oberstes Ziel ist es, ein angenehmes Leben zu führen. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 136). Amparo ist dafür keine passende Partnerin. Als Josefinas Familie durch einen Prozess vermögend wird, gibt Baltasar dem Drängen seiner Mutter, eine Vernunfthehe mit Josefina einzugehen, gerne nach.

Wie im Krieg ist Baltasar auch in der Liebe feige und zögert zunächst, sich der begehrten Frau zu nähern, weil er die Solidarität der Zigarettenarbeiterinnen fürchtet. Er muss um jeden Preis einen Skandal vermeiden, um sich nicht die gute Partie mit Josefina zu verderben: „[...] ¿sabe lo que es esta fábrica? Una masonería de mujeres [...] Me desacreditarían, me crearían un conflicto.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 177). Wäre nicht Borrén, würde er es nicht wagen, Amparo zu verführen. Der Freund, der gerne als Kuppler eingreift und am Liebesleben der anderen teilhat, betrachtet die Eroberung des Mädchens als gemeinsames Projekt zweier Männer, Faust und Mephisto: „Ahora que íbamos ²³ a emprenderla con la pitillera, que es de oro.“

8.8. Die Frau als Sexualobjekt

Baltasar weiß von Anfang an, dass seine Beziehung mit Amparo nie zu einer Heirat führen wird, weil die sozialen Schranken ein unüberwindliches Hindernis sind. (Cook 1976: 97). Für sie als Mensch hat er keinerlei Interesse und ihr politisches Engagement findet er ärgerlich: „La mujer no tiene más oficio que uno.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 139). Es ist ihm klar, dass die *Tribuna* eine anständige und stolze Frau ist, die von ihrer Hände Arbeit lebt. Er ist sich bewusst, dass er ihr ein großes Unrecht antut. Er weiß, dass sie intelligent ist und er den zurückhaltenden, keuschen Verliebten vortäuschen muss, um sein Ziel zu erreichen.

²³ Die Unterstreichung stammt von mir.

Mitgefühl mit der *Tribuna* als Frau entsteht durch die Betonung der ausbeuterischen Natur von Baltasars Verhältnis zu ihr: “This is conveyed most vividly through the extended comparison between his passion for her and the smokers’ passion for a cigarr.” (Scanlon 1990: 140). In dem folgenden Zitat ist Baltasar das Subjekt, das das Objekt Amparo betrachtet und ihren dunklen Körper mit einer köstlichen, aromatischen Zigarre gleichsetzt:

Su pasión, ni tierna, ni delicada, ni comedida, pero imperiosa y dominante, podía definirse gráfica y simbólicamente llamándola apetito de fumador que a toda costa aspira a consumir el más codiciado cigarro que jamás produjo, no ya la fábrica de Marinada, sino todas las de la Península. Amparo, con su garganta mórbida gallardamente puesta sobre los redondos hombros, con los tonos de ámbar de su satinada, morena y suave tez, parecíale a Baltasar un puro aromático y exquisito, elaborado con singular esmero, que estaba diciendo: “Fumadme.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 198).

Der Duft der Zigarre, der von Amparos Kleidern ausgeht, berauscht den jungen Mann: „[...] exhalábase de ella un perfume fuerte, poderoso y embriagador, semejante al que se percibe al levantar el papel de seda que cubre los habanos en el cajón donde se guardan.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 198). Wie Amparos Körper reizt die Zigarre alle Sinne Baltasars. Die Versuchung ist unwiderstehlich: „Eran dos tentaciones que suelen andar separadas y que se habían unido; dos vicios que formaban alianza ofensiva; la mujer y el cigarro íntimamente enlazados y comunicándose encanto y prestigio para transformar una cabeza masculina.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 198 f.). Von seiner Begierde getrieben, kann der Mann nicht anders, als den Frauenkörper wie das Genussmittel Zigarre zu konsumieren.

Der Erzähler betrachtet die Zigarre und die Frau aus der Sicht des Mannes als Laster, die beide Wonne und Prestige versprechen, als Versuchungen, denen Baltasar wehrlos ausgeliefert ist. Das obige Zitat, mit dem sich der Mann von jeder Verantwortung freispricht, kann als Anklage gegen den skrupellosen Liebhaber quergelesen werden, ohne dass die Erzählinstanz einen Kommentar dazu abgeben muss. Noch deutlicher

wird die Verurteilung des gewissenlosen Baltasars und die Parteinahme für Amparo, als der Erzähler daran erinnert, dass die Frau kein Objekt, sondern ein Mensch mit materiellen Bedürfnissen ist. Hier ist die Rede vom freien Willen, der sogar beim Denken eine Rolle spielt. Der geizige Baltasar wollte nie darüber nachdenken, wie sich seine Geliebte ernährte und wie sie sich mit ihren beschränkten Mitteln sauber und attraktiv kleiden konnte:

Nunca pensó o nunca quiso pensar (que hasta en esto del pensar sobre una cosa suele determinarse la voluntad libremente) en lo que comería aquella buena moza, si sería caldo o borona, si bebía agua clara, y cómo se las compondría para presentarse siempre con enagua almidonado de limpia, crujiente bata de percal saltando de limpia, botinas finas de rusel, pañuelo nuevo de seda.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 227).

Für ihn zählt nur: „El cigarro era aromático y selecto; ¿qué le importaba al fumador el modo de elaborarlo?” (a.a.O.). Als die schwangere Amparo Baltasar droht, ihn in der Öffentlichkeit bloßzustellen, beschließt er, Marineda für einige Zeit zu verlassen. Die Zigarre hat keinen Wert mehr für ihn: „Impaciente tiró el cigarro que estaba concluyendo. Un átomo de fuego brilló entre las hojas, que crujieron encogiéndose, y a poco la colilla se apagó.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 236).

Trotz ihrer Überzeugung, dass die Klassenunterschiede der Vergangenheit angehören, ahnt Amparo von Anfang an, welche Absichten Baltasar verfolgt. Sie fürchtet, dass er ihr nicht den gleichen Respekt wie einer *señorita* entgegenbringen wird. Solange sie nicht sicher zu sein glaubt, dass er sie heiraten wird, wird sie als Subjekt und nicht als willensloses Sexualobjekt dargestellt. Auf ihre Ehre bedacht, weist sie seine Berührungen zurück: „Porque no me conviene perderme por usted ni por nadie. ¡ Sí que es uno tan bobo que no conozca cuándo quieren hacer burla de uno! Esas libertades se las toman ustedes con las chicas de la fábrica, que son tan buenas como cualquiera para conservar la conducta. ¿A que no hace usted eso con la de García, ni con las señoritas de la clase de usted?” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 200). Tatsächlich respektiert der Offizier Josefina García, weil sie eine *señorita* ist. Er macht ihr den Hof, ohne die von der Gesellschaft verlangten Normen zu verletzen. (Cook 1976: 99).

Erst als Baltasar mit den Phrasen der republikanischen Propaganda beteuert, Klassenunterschiede haben keine Bedeutung mehr, beginnt Amparo zu schwanken. Nachdem er bei der Seele seiner Mutter geschworen hat, sie zu heiraten, gibt sie ihren Widerstand auf. Als Grund für ihre Leichtgläubigkeit wird auch ihre Eitelkeit angeführt.

Als Baltasars Leidenschaft erkaltet, will er Amparo wie eine beschämende Krankheit vor den Blicken der Öffentlichkeit verbergen: „a cada paso mostraba más cautela, adoptaba mayores precauciones descubría más su carácter previsor y el interés en esconder su trato con la muchacha, como se oculta una enfermedad humillante.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 228 f.). Bald kommt seine wahre Natur, seine eisige Härte, zum Vorschein: „[...] el rostro del mancebo, bañado de claridad, parecía duro y anguloso; su bigote, blanco a la sombra, tenía ahora un dorado metálico; sus ojos zarcos miraban con glacial limpidez. [...]” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 233). Als die schwangere Amparo ihn an sein Heiratsversprechen erinnert, lässt der junge Mann die höfliche, gefällige Maske fallen: “Un relampago de sorpresa, cruzó por las pupilas transparentes y yertas de Sobrado; mas al punto se plegó su delgada boca, y diríase que la habían cerrado el semblante con llave doble y sellándolo con siete sellos. Era otro Baltasar distinto del mancebo gracioso, halagüeño y felino de las horas veraniegas.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 234).

Für die gläubige, wahrheitsliebende Katholikin ist es undenkbar, dass ihr Galan einen Meineid schwört, um sie zu verführen. Als Baltasar sie mit der Heirat auf später vertrösten will, wird ihr jedoch sofort klar, dass sie belogen und betrogen wurde. Amparo begreift, dass bei Liebesabenteuern, besonders mit Männern einer höheren Klasse, immer die Frau die Verliererin ist. (Cook 1976: 94). Sie verlangt, dass Baltasar sie sofort heiratet. Sie ist nicht bereit, seine Geliebte zu bleiben. Amparo ist nicht wie ihre Freundin Ana, deren Liebhaber, ein Kapitän der Handelsmarine, ihr seit Jahren die Ehe verspricht. Sie schämt sich, dass sie das falsche Spiel nicht durchschaut hat

und trauert um ihre verlorene Ehre. Die *Tribuna*, die großen Wert auf ihr Ansehen legt, fürchtet die Ächtung der Gesellschaft und wahrscheinlich auch die Strafe Gottes. Sie glaubt immer noch an Gerechtigkeit und droht Baltasar mit Vergeltung durch die Republik und mit ewiger Verdammnis.

8.9. Die Suche nach einer eigenen Sprache

Die Schwierigkeit der Frau, in einer von Männern dominierten Welt eine von der patriarchalischen Rhetorik freie eigene Sprache zu finden, wurde häufig thematisiert und untersucht. Das Schweigen wird oft als Tugend und Reiz der Frau betrachtet, weil sie durch Sprachlosigkeit von der männlichen Machtausübung ausgeschlossen bleibt. (Vgl. Guardiola Tey 2009: 335).

In entscheidenden Momenten, wenn es darum geht ihre Bedürfnisse und Gefühle auszudrücken, bleibt die *Tribuna* manchmal sprachlos, etwa wenn sie fast noch als Kind vor Borrén, der sie küssen will, flüchtet. Ihre rednerische Eloquenz versagt, als ihr klar wird, dass Baltasar sie verlassen will. (Vgl. Scanlon 147). „[...] por más que la *Tribuna* pretendía echar mano de su oratoria, que le hubiese venido de perlas entonces, no encontraba frase con que empezar el asunto más importante.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 233). Sie findet jedoch rasch ihre Sprache wieder, eine Sprache, mit der sie ihre Würde als Frau verteidigt. Sie äußert ihre Empörung über den Betrug und lehnt es ab, Baltasar weiter als Sexualobjekt zu dienen: „¡La comprometido, la engañada y la perdida soy yo! [...] Yo no soy más tu mona de diversión, para que lo sepas; no me da la gana de andarme escondiendo, [...]” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 235). Nach der Geburt ihres Sohnes findet sie zu einer eigenen Sprache, in der sie für sich Gerechtigkeit und die Einhaltung des gegebenen Versprechens fordert, während auf der Straße der Sieg der Republik gefeiert wird.

Die Spitzenklöpplerin Carmela und die Zigarettensarbeiterin *Guardiana*, zwei Frauen, die ihr Schicksal hinnehmen, ohne sich dagegen aufzulehnen, haben ihre Freundin vor ihren politischen Hoffnungen und ihrer Illusion, Baltasar würde sie heiraten, gewarnt.

Als sich ihre Prophezeiungen bewahrheiten, macht die *Guardiana* die betrogene Frau für alles verantwortlich: „La mujer se ha de defender ella. [...] Y las chicas pobres, que no heredamos más mayorazgo que la honradez... Hasta te digo que la culpa mayor la tiene quien se deja embobar.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 238). Die Gegenüberstellung von angepassten und rebellischen Frauenfiguren ist typisch für die Schriften von Autorinnen des 19. Jahrhunderts. (Scanlon 1990: 140). Wenn Doña Emilia auch mit den konservativen politischen Ansichten der beiden Frauen sympathisiert, so zeigt sie auch Verständnis für Amparo, die sich mit ihrer Benachteiligung als Proletarierin und als Frau nicht abfinden will. Der Vergleich mit Ikarus ist ein deutliches Zeichen.

Weibliche Ehre und Keuschheit sind auch in der Unterschicht eine wichtige Tugend, wie aus der Bemerkung der *Guardiana* und aus den Ängsten der *Tribuna* zu entnehmen ist. Doch ihr Verlust führt für Amparo nicht zur Ächtung durch ihre Umgebung. Der weibliche Diskurs über ihr Missgeschick erklingt im Chor der Zigarettenarbeiterinnen. Statt Schadenfreude empfinden die Frauen nur Mitgefühl mit der Betrogenen und identifizieren sich mit ihr. Schuld trifft allein Baltasar. Von ihrem Klassenstandpunkt aus verwünschen sie „den ewigen Feind“, den Mann, besonders den Bourgeois, welcher die Tugend der Frauen seiner Klasse beschützt und die Frauen der Unterschicht skrupellos entehrt. Sie sind sich ihrer Verletzlichkeit als Frauen der Arbeiterklasse durch die sexuelle Ausbeutung von Männern der Oberschicht bewusst. (Scanlon 1990: 141). „¡Estos malditos de Dios, recondenados, que sólo están para echar a perder a las muchachas buenas! ¡Esos señores, que se divierten en hacer daño! ¡Ay, si alguien se portase así con sus hermanas, con sus hijitas, quién los oiría y quién los vería abalanzarse como perros! ¿Por qué no se establecía una ley para eso, caramba? (Pardo Bazán ¹⁶2006: 237).

8.9.1. Eine erfolgreiche Rebellion in der Fabrik

Die Sprache der schwangeren Amparo wird einfacher und persönlicher. (Vgl. Porrúa 1989: 215). Durch die erlebte Enttäuschung ändert sich ihre politische Rede. (Vgl. Guardiola Tey 2009: 343). Sie kommt aus dem Inneren ihrer verletzten Seele und

entfernt sich von den revolutionären Phrasen, die sie früher unhinterfragt übernommen hat: „Tenían ahora sus palabras, en vez del impetuoso brío de antes, un dejo amargo, una sombría y patética elocuencia. No era su tono el enfático de la Prensa, sino otro más sincero, que brotaba del corazón ulcerado y del alma dolorida.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 238). Ihre Sprache wird radikaler und konkreter „Un aura socialista palpitaba en sus palabras”, heißt es in dem Roman. “[...] ¿ Qué justicia es ésta, repelo? Unos trabajan la tierra, otros comen el trigo; unos siembran y otros recogen; tú, un suponer, plantaste la viña, pues yo vengo con mis manos lavadas y yo me bebo el vino.” (Pardo Bazán ¹⁶2009; 215).

Die *Tribuna* wird sich dessen bewusst, dass sie selbst handeln muss, um ihre und die Interessen ihrer Kolleginnen durchzusetzen. Hochschwanger mobilisiert sie die Arbeiterinnen zu einem Streik, als die Fabriksleitung mit der Zahlung mehrerer Monatslöhne im Rückstand ist. Sie ruft ihre Kolleginnen auf, die Ausbeutung durch die parasitären Reichen nicht länger hinzunehmen, sondern mutig um ihr Recht zu kämpfen: „...hay que tener higados, y no dejarse sobar ni que le echen a uno el yugo al cuello sin defenderse....Lo que digo es que, cuando no le dan a uno por bien lo suyo..., lo que tiene ganado y reganado...Cuando no se lo dan, si uno no es tonto..., lo pide..., y si se lo niegan..., lo coge.” (Pardo Bazán ¹⁶2006: 240). Als die Fabriksleitung nach dem Ausbruch des Streiks zunächst die Zahlung eines Monatslohns verspricht, erhebt die *Tribuna* ihre Stimme und fordert die den Arbeiterinnen zustehenden Löhne ein: „Un mes no es lo que se nos debe. Estamos resueltas, [...] a conseguir que nos abonen nuestro jornal; ganado honrosamente con el sudor de nuestras frentes, y del que sólo la injusticia y la opresión más impía se nos puede incautar...”(Pardo Bazán ¹⁶2009: 243). Die anderen Frauen anerkennen Amparo als ihre Wortführerin und als Organisatorin des Streiks. Als jedoch Reiterbrigaden und die Guardia Civil gegen die Frauen vorrücken, versagen ihr die verängstigten Arbeiterinnen die Gefolgschaft und zerstreuen sich. Nur die *Tribuna* hält die Stellung. Dennoch zahlt die Betriebsleitung, die Unruhen wie in anderen Städten fürchtet, am nächsten Tag die ausstehenden Löhne.

Nach Scanlon betrachtet die Pardo Bazán Amparos politisches Engagement als „fruitless and foolish rebellion against the class structure.“ (Scanlon 1990: 138). Das sehe ich anders. Mit der Darstellung des erfolgreichen Streiks, durch den die Zigarettenarbeiterinnen unter der Führung der *Tribuna* die Zahlung ihrer Löhne durchsetzen, hat die Pardo Bazán, vielleicht wider Willen, ein anderes Bild ihrer Protagonistin gezeichnet. Richtig ist, dass es bei der Schilderung des Ausstands nicht an ironischen Bemerkungen fehlt. Amparo wird als *capitana* bezeichnet, die übrigen Arbeiterinnen als ihre *huestes* (auch Heerscharen), die Befehlsverweigerung üben. Unter der Androhung militärischer Gewalt bleibt die *Tribuna* am Ende allein. Durch den Erfolg des Streiks ist jedoch ihre Führungsrolle in der Fabrik unbestritten, sie hat an Ansehen gewonnen und ist zur Wortführerin der Frauen geworden. Sie hat offenbar gelernt, dass die Arbeiterinnen ihre Lage nur gestützt auf ihre eigenen Kräfte verändern können.

8.9.2. Wehrlosigkeit gegenüber dem Mann

Wehrlos bleibt die *Tribuna* gegenüber Baltasar. Sie ist wütend und will Aufmerksamkeit erregen, ihn öffentlich bloßstellen und beschämen. Sie geht mit Ana zu seinem Haus in der eleganten calle Mayor, um ihn zur Rede zu stellen. Vor dem imposanten Gebäude, das den Schlaf seiner ehrwürdigen Bewohner gegen Eindringlinge abschirmt, kapituliert sie, niemand wird ihr Gehör schenken: „[...] por más que se deshiciese allí, al pie del impasible edificio, no sería escuchada, ni atendida.“ (Pardo Bazán ¹⁶2009: 260). Sie steht vor dem riesigen Haus wie vor einer uneinnehmbaren Festung. Mit einem Ziegelstein zeichnet sie ein rotes Kreuz auf die Eingangstür, welches als Zeichen ihrer Anwesenheit, ja ihrer Existenz, aber auch ihrer Machtlosigkeit gedeutet werden kann. Es bleibt ihr verwehrt, sich gegenüber Baltasar in einer anderen Sprache auszudrücken.

8.10. Die Frau der Mittelklasse, eine Frau ohne Persönlichkeit

Trotz der Ambivalenz, mit der Amparo dargestellt wird, überwiegt die Schilderung ihrer positiven Seiten, wenn sie mit der bürgerlichen Josefina verglichen wird. Während Amparo in den öffentlichen Raum der Arbeitswelt und der Politik tritt, sind Josefinas Interessen und ihr Horizont auf die Privatsphäre beschränkt. Sie ist die perfekte Verkörperung des Ideals von Weiblichkeit der Mittelklasse, wie es die Pardo Bazán später in *La mujer española* kritisieren wird: „crippled by convention, a creation of male desires with no personality of her own, devoid of spontaneity and originality, infantilized, dependent, dedicated to husband-hunting.“ (Scanlon 1990: 141). Sie weiß immer, was sich gehört, was elegant oder gewöhnlich ist. Ihre Identität konstruiert sie durch die Abgrenzung gegenüber ungebildeten und ordinären Menschen. Sie meidet Menschenansammlungen, weil ihr davor graut, an solchen Leuten auch nur anzustreifen. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 131).

Ständig darauf bedacht, die Rolle zu spielen, die von ihr erwartet wird, hat sie schon in ihrer frühen Jugend jede Natürlichkeit verloren: „notábase en Josefina la tiesura y empaque de una señora formal [...]. (a.a.O.: 129 f.).“ Lustlos hämmert sie auf das Klavier ein und hält sich immer sklavisch an die Gebote der neuesten Mode. Im Gespräch mit Baltasar gibt sie sich unwissend, weil sie davon überzeugt ist, dass Männer an ungebildeten Frauen Gefallen finden. (Cook 1976: 86 f.). Weil sie stolz darauf ist, keine eigene Meinung zu haben, vor allem nicht über politische Fragen, legt sie großen Wert darauf, dass das Baltasar nicht verborgen bleibt. (Cook 1976: 87). Baltasar und Borrén diskutieren über Politik, versuchen, die Lage einzuschätzen und mögliche künftige Entwicklungen zu analysieren. Für Josefina ist es ganz natürlich, dass Politik den Männern vorbehalten bleibt. (Scanlon 1990:142).

Die Sobrados und die Garcías sind beunruhigt über die Fortschritte der Republikaner und überlegen, ob sie sich an einer Demonstration gegen die Delegierten aus Cantabrien beteiligen sollen. Josefina will nicht durch Gespräche über Politik Aufmerksamkeit erregen, um nicht den Verdacht zu erwecken, ihre Familie und die

Sobrados könnten politisch aktiv werden. Als Baltasars Schwester Lola entgegnet, dass in diesen bewegten Zeiten alle politisch Partei ergreifen, entzieht sie sich jeder weiteren Debatte: „Yo no entiendo de eso“. (Pardo Bazán ¹⁶2009: 132).

Josefina versteht es, eine unterhaltsame, aber oberflächliche Konversation zu führen, jedem ernsthaften Gespräch weicht sie aus: “Hablando de cosas superficiales no le faltaba cierta charla vivaz, semejante al trinar del jilguero, pero apenas se tocaban asuntos serios, creíase obligada, por su papel elegante de niña casadera, a encogerse de hombros, hacer cuatro dengues y mudar de conversación.” (a..a.O.: 130).

Josefina verdankt ihren „Sieg“ über Amparo nicht ihren persönlichen Vorzügen, ja nicht einmal ihrer Klassenidentität, sondern vielmehr dem positiven Ausgang eines langwierigen Prozesses in Madrid, der die Familie schließlich reich machen wird. Baltasar empfindet für sie keinerlei Zuneigung. Den Anweisungen seiner habgierigen Mutter folgend, schenkt er der jungen Frau mehr oder weniger Aufmerksamkeit, je nachdem wie die Chancen auf eine hohe Mitgift stehen. Josefina hat darauf keinen Einfluss. (Vgl. Scanlon 1990: 142). Sie muss die Gründe für Baltasars schwankendes Interesse ahnen, ist aber dem erniedrigenden Spiel wehrlos ausgeliefert, weil sie als Frau der Mittelklasse als einziges Ziel die Ehe anstrebt. Als ungeliebte Partnerin in einer Vernunft Ehe hat sie von ihrem Mann wenig zu erwarten. Ihr Vermögen fällt dem Ehemann zu und sie wird es sich gefallen lassen müssen, dass er in der Gesellschaft von Männern seinen Interessen nachgehen und mit anderen, sexuell attraktiveren Frauen Liaisonen unterhalten wird. Sieht man die Aufgabe der bürgerlichen Frau darin, dass sie eine möglichst hohe Mitgift in die Ehe einbringt, die gesellschaftlichen Normen einhält und für Heim und Kinder sorgt, ist klar, dass Josefina eine ideale Partie ist und die besitzlose Amparo keine Chance hat, in Baltasars Familie einzuheiraten.

8.11. Proletarische Lebensgemeinschaften

Nicht nur unter bürgerlichen Verführern, auch unter den Männern der eigenen Klasse haben die Zigarettenarbeiterinnen oft zu leiden. Rita versucht vergeblich, die Spuren der Misshandlungen ihres Mannes zu verbergen. Weil sie für ihn Zigaretten stiehlt, verliert sie ihre Arbeit. Der Chor der Frauen hat nur einen Wunsch: “¡Dios nos libre de un mal hombre, de un vicioso!” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 210).

Die Ehe der Rosendos ist das Ideal einer proletarischen Beziehung, die durch die Arbeit und die Sorge für den Lebensunterhalt der Familie zusammengehalten wird. Der Mann schuftet unermüdlich für seine arbeitsunfähige Frau und für Amparo, solange diese noch nicht in die Fabrik eingetreten ist. Als dem Mann zu Ohren kommt, dass seine Frau mit Porreta heimlich trinkt, ist es sehr beunruhigt. Die Heilerin ist für Mutter Rosendo unersetzlich, weil sie mit ihr sprechen kann. Ihr Mann ist ein schweigsamer Mensch, der keinen Sinn darin sieht, viel zu reden: “Calló primero por obediencia, luego por fatalismo. después por costumbre.” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 71). Bei den spärlichen Gesprächen zwischen den Eheleuten geht es um den Verkauf der Waffeln, und die Antworten des Mannes könnten kürzer nicht sein: „Menos mal“, „Un regular“ „Condenadamente“. (a.a.O.). Von Trauer über den Tod des Waffelverkäufers erfahren die Leserinnen und Leser nichts. Die Sorgen um den Lebensunterhalt der beiden überlebenden Frauen wiegen wohl schwerer als der persönliche Verlust. Chinto wäre ein idealer Mann, der für seine Familie, auch für Baltasars unehelichen Sohn, unermüdlich arbeiten würde. Aber für Amparo, die nach sozialem Aufstieg strebt und den proletarischen Bewerber abstoßend findet, kommt eine Ehe mit ihm nicht in Frage.

8.12. Eine gescheiterte Existenz?

Wie das Leben der *Tribuna* nach der Geburt ihres Sohnes und der Ausrufung der Republik weitergehen wird, bleibt am Ende des Romans offen. Ob sie es als alleinstehende Mutter wagen kann, in Zukunft Arbeitskämpfe zu führen, bleibt ungewiss. Sicher ist nur, dass für sie eine Vernunftehe mit Chinto nicht in Frage

kommt. Gescheitert ist Amparo mit ihrem Bemühen, durch die Ehe mit Baltasar in die Mittelklasse aufzusteigen. Darin zeigt sich ihre Widersprüchlichkeit: “[...] que aspira a un tiempo a defender los principios de su clase y a casarse con un hombre que representa el polo opuesto de aquello por lo que lucha.” (López Quintáns 2006: 41). Während Amparo vom Triumph ihrer politischen Ambitionen, von der Ausrufung der Republik erfährt, erlebt sie ihre größte persönliche Niederlage. Baltasar ist mit Josefina nach Madrid abgereist und kann nicht zur Verantwortung gezogen werden. (a.a.O.: 45). Zunächst ist sie sprachlos, ruft aber dann die Muttergottes an, die eine solche Ungerechtigkeit nicht zulassen darf: „ ¡Justicia! [...] ¡Justicia al pueblo!...¡Favor, Madre mía del Amparo! ¡ Virgen de la Guardia! Pero ¿cómo conscientes esto? ¡La palabra, la palaabra....; los derechos que...matar a los oficiales, a los oficia...!” (Pardo Bazán ¹⁶2009: 270). Nach der Ausrufung der Republik glaubt sie, die Stunde der Rache sei gekommen. Entsprechend dem Kodex des realistischen Romans gibt es jedoch zumindest in *La Tribuna* keine Genugtuung für die Verlassene. (Porrúa 1989: 215).

López Quintáns, der Amparo auf allen Ebenen als Gescheiterte betrachtet, übersieht das Mitgefühl und die Solidarität der Zigarettenarbeiterinnen sowie das Ansehen, das die *Tribuna* als Anführerin eines erfolgreichen Streiks gewonnen hat. Am Ende des Romans stehen der jungen Mutter noch verschiedenen Möglichkeiten offen und es ist nicht gerechtfertigt, sie als „aniquilada en la esfera social“ zu bezeichnen, wie das López Quintáns tut (López Quintáns 2006: 48), wenn ihr auch als ledige Mutter ein schweres Leben bevorsteht.

Viele Jahre später, in dem Roman *Memorias de un solterón* wird das weitere Schicksal Amparos und ihres Sohnes, der ein sozialistischer Drucker geworden ist, wieder aufgerollt. (<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/37904764>). Die *Tribuna* tritt nicht als Akteurin in Erscheinung, die Leserinnen und Leser erfahren nur durch andere Romanfiguren, dass die Geschichte der verlassenen Zigarettenarbeiterin in Marineda noch in Erinnerung ist und Baltasars Verhalten von vielen verurteilt wird.

Die Frau konnte sich und ihren Sohn immer durch anständige Arbeit ernähren, wenn sie auch schwere Zeiten durchmachen musste. Schließlich ist Amparo in der Fabrik zur *maestra* aufgestiegen. Unter Androhung von Gewalt setzt der Sohn die Heirat der *Tribuna* mit dem verantwortungslosen Offizier sowie seine eigene Legitimierung durch. Amparo hat in diesem Roman im Gegensatz zu der Protagonistin Feita, die aus dem verarmten Mittelstand stammt und nach Bildung und Emanzipation strebt, keine Stimme, ein Zeichen ihrer Machtlosigkeit. Dass Amparo in die Ehe mit dem untreuen Geliebten ihrer Jugend einwilligt, kann als Beweis für ihre Resignation, aber auch als späte Genugtuung einer stolzen Frau, die die Einlösung eines Versprechens durchsetzt, gelesen werden. Angesichts der Schmach, die ihr Baltasar angetan hat, zeigt diese Ehe meines Erachtens allerdings eher das vollständige Scheitern der kämpferischen, nach Unabhängigkeit strebenden Amparo. Auch als Mutter hat sie offenbar versagt: ihr Sohn ist kein Revolutionär geworden, sondern der *compañero Sobrado*, ein Karrierist, der die Politik aufgibt, sobald er nach der Anerkennung durch seinen Vater zu einem *señorito burgués* geworden ist.

Das Verhalten der *Tribuna* und ihres Sohnes zeigt, dass auch Angehörige des Proletariats bestrebt sind, in der sozialen Hierarchie aufzusteigen: „[...] Pardo Bazán extiende a la clase obrera su crítica sobre la moralidad burguesa y el afán de dicha clase por imitar a la clase media.” (Bieder 1998: 85). Wenn sich die Gelegenheit bietet, sind alle bereit, die Anliegen ihrer Herkunftsklasse sowie ihr Streben nach Gerechtigkeit und Würde für alle Menschen zu vergessen.

9. Conclusiones

El mensaje feminista de *La Tribuna* es complejo y contradictorio. Con la representación de las cigarreras Emilia Pardo Bazán dibuja una imagen del trabajo femenino proletario contrario al discurso dominante de su época. Las mujeres trabajan toda la vida, hasta que quedan incapacitadas. La miseria económica obliga a las obreras al trabajo fabril, agotador, mal pagado e insalubre, pero con la entrada a la fábrica ganan la pertinencia a una colectividad que le hace falta a la mujer de la clase

media, encerrada en la soledad de su hogar. El trabajo les exige habilidad, aplicación y perseverancia. De la representación de las trabajadoras resulta que pueden estar orgullosas de su independencia económica y que están contentas de ser parte de la asociación y la fraternidad del trabajo. Las mujeres burguesas, en cambio, llevan una vida inútil y son social y económicamente dependientes de sus maridos.

La descripción detallada de las condiciones de trabajo inhumanas señala la necesidad de luchar por reformas. La huelga exitosa, dirigida por la protagonista Amparo, demuestra que las mujeres son capaces de luchar por sus reivindicaciones. Obtienen el pago de varios meses de sueldos atrasados, a pesar de la intervención de soldados y de la guardia civil. Con ésta experiencia, las mujeres ven que pueden hacer presión sobre la administración de la fábrica para conseguir mejoras en su puesto de trabajo.

El carácter de la protagonista Amparo es contradictorio. Se entusiasma por la propaganda republicana, pero abandona su compromiso político ilusionada por la idea de que el matrimonio con un *señorito burgués* le permitirá escapar de la miseria. Cuando su amante la abandona embarazada, se reintegra a la comunidad fabril y dirige la huelga de sus compañeras. Las cigarreras sienten compasión por la *Tribuna* engañada y odio por el burgués. Aceptan de nuevo la compañera como dirigente, sin hacerle reproches. Pardo Bazán pinta a los trabajadores de la fábrica como una comunidad sólida cuya protección es muy valiosa para las mujeres.

El espacio protegido de la fábrica, donde trabajan casi exclusivamente mujeres, es un lugar donde las cigarreras pueden articular y desarrollar sus sentimientos e ideas. Después de la triste experiencia de Amparo exigen una ley para proteger a las mujeres del pueblo de la explotación sexual de los hombres burgueses

El „poder“ de la colectividad de las obreras termina en el portal de la fábrica. En el espacio público, donde las mujeres solas están expuestas a peligros o contrariedades, las mujeres, casi siempre, aparecen individualmente. De todas maneras, no se

manifiestan como grupo. No reaccionan, cuando saludan a la delegación de Cantabria y algunos hombres las observan para calificar algunas de bellas y otras de feas. Quedan mudas frente a los insultos de los hombres. Las cigarreras que, en el banquete entregan flores a los delegados, se extrañan de la opulenta comida pero no se les ocurre presentar sus reivindicaciones a los republicanos. Incluso, la elocuente Amparo hace nada más que musitar palabras de apoyo a la Union del Norte y al Circulo Rojo, sin atreverse a decir lo que las obreras esperan de la república federal.

Si una mujer como Amparo sabe leer, esto no significa necesariamente que por la lectura se le abran horizontes intelectuales más amplios y que pueda obtener conocimientos que le ayuden en la vida. De la novela *La Tribuna* se deduce una visión pesimista sobre las posibilidades educativas para muchachas de la clase baja. Les hacen falta el tiempo y el dinero para adquirir conocimientos básicos y un espíritu crítico. Cuando se hacen adultas no tienen posibilidades para recuperar lo perdido. La capacidad de leer, que sólo las alumnas más inteligentes adquieren en la escuela primaria no basta. No hay acenso social de las mujeres del pueblo por la educación.

En el espacio público, en la calle Amparo entiende rápidamente que existen dos clases de seres humanos, los pobres que luchan para sobrevivir y los ricos que viven en la abundancia y el lujo. Ella supone que no puede salir de la pobreza por su propio esfuerzo. Primero, espera un cambio económico y social gracias a la república federal, después sucumbe a la ilusión de un matrimonio con un burgués.

La Tribuna aprende por la experiencia práctica: que no es la esposa apropiada para Baltasar y que la situación de las cigarreras empeorará si no emprenden la lucha. La encajera conservadora Carmela que no deja nunca su casa y que, con toda probabilidad, no sabe leer entiende la situación mucho antes que la *Tribuna* que aparece en público como representante de sus compañeras. Con la huelga exitosa, dirigida por Amparo, Emilia Pardo Bazán demuestra, con toda probabilidad sin

quererlo, que la única perspectiva de las cigarreras es la lucha sindical. Frente al hombre burgués la proletaria no tiene ninguna posibilidad en *La Tribuna*.

Muchos años mas tarde en la novela *Memorias de un solterón* el hijo de Amparo obliga a su padre al matrimonio con la abandonada. Dado la falta de derechos de la mujer en el matrimonio y el carácter del amante infiel, a mi parecer, el casamiento es una capitulación de la *Tribuna* ante la falta de solución para la mujer del proletariado. Para ella no existe la posibilidad de ejercer, gracias a la formación profesional, un trabajo interesante y suficientemente remunerado para sobrevivir.

Sobre todo en el discurso de los personajes, de Amparo y del coro de las cigarreras, la Pardo Bazán denuncia en *La Tribuna* la explotación sexual de la mujer del pueblo por el hombre de la clase media. Las mujeres hacen sus reflexiones sobre el problema y buscan un lenguaje propio. Aparecen, con frecuencia, como colectivo solidario. Por otro lado, los hombres expresan sus opiniones desdeñosas sobre las mujeres y la justificación de su irresponsabilidad sin réplica inmediata. Con frecuencia, los hombres son „focalizadores“, desde cuya perspectiva se consideran las relaciones entre hombre y mujer.

Sin embargo, la simpatía y la compasión de la escritora con las mujeres proletarias y especialmente con Amparo son obvias, a pesar del hecho que no demuestra ninguna salida clara, ni individual ni colectiva, para las obreras. Si el criterio de la literatura feminista es la aspiración a la crítica social y la emancipación (ver Kroll 2002: 236), los dos aspectos están presentes en *La Tribuna*, sin formularlos claramente y sin indicar una salida convincente para las mujeres. La solidaridad de las cigarreras se basa en sus intereses de clase, en cambio, las mujeres de la clase media quedan solitarias e individualizadas. Con este análisis la Pardo Bazán anticipa ideas expresadas más tarde por los *Gender Studies* que combinan los aspectos de *gender* con los de clase.

10. Bibliografie

Primärliteratur

Pardo Bazán, Emilia 1886. *Los Pazos de Ulloa: novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos*. Barcelona: Cortezo.

Pardo Bazán, Emilia. *Memorias de un solterón*.
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/37904764> (Download: 2.08.2012)

Pardo Bazán, Emilia 1981. *La mujer española*. Edición preparada por Leda Schiavo. Madrid: Editora nacional, 25-70.

Pardo Bazán, Emilia 1981. *La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias*. (Memoria leída en el Congreso pedagógico el día 16 de octubre de 1892). In: Emilia Pardo Bazán. *La mujer española*. Edición preparada por Leda Schiavo. Madrid: Editora nacional 71-111.

Pardo Bazán, Emilia 1981. *Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer*. In: Emilia Pardo Bazán. *La mujer española*. Edición preparada por Leda Schiavo. Madrid: Editora nacional, 173-195.

Pardo Bazán, Emilia 1989. *La cuestión palpitante*. Edición, estudio introductorio, notas y Apéndice de José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre.

Pardo Bazán, Emilia ¹⁶2009 (1975). *La Tribuna*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra.

Sekundärliteratur

Acosta, Eva 2007. *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Barcelona: Random House Mondadori.

Alonso Valero, Encarna 2009. *Una escritora en la España del XIX: dos factores de desigualdad en la obra de Emilia Pardo Bazán*. In: González Herrán, José Manuel/ Patiño Eirin, Cristina/ Penas Varela, Ermitas (eds.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Real Academia Galega, 137-146.

Antor, Heinz ⁴2008. *Genette Gérard*. In: Nünning, Angsar (Hg.) ⁴2008. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe..* Stuttgart.Weimar: Metzler, 250.

Arenal, Concepción 1869. *La mujer del porvenir*. <http://es.wikisource.org/wiki> (Download: 15.09.2012).

Arenal, Concepción 1883. *La mujer de su casa*. Gras y compañía, editores. <http://archive.org/details> (Download: 15.09.2012).

Bal, Mieke ³2009 (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto.Buffalo.London: University of Toronto Press.

Baquero Goyanes, Mariano 1986. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Secretariado de la Universidad de Murcia.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón 2003. *Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico*. In: Freire López, Ana María (ed.). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento. Organizadas por la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 15 -38.

Beane Katner, Linda 2003. *Characterizations of Group Discourse by Working-Class Women in Emile Zola's Rougon Macquart Series*. In: Gural-Migdal, Anna (éd.) 2003. *L'écriture du Féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste. Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*. Bern: Peter Lang, 61-72.

Becker, Colette ²2008 (2000). *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris: Colin.

Bieder, Maryellen 1995. *Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing*. In: Charnon-Deutsch, Lou/Labanyi, Jo (eds.). *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 99 – 117.

Bieder, Maryellen 1998. *Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista*. In: Zavala, Iris M. (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 75-110.

Blödorn, Andreas 2010. *Judith Butler*. In: Martínez, Matías/Scheffel, Michael (Hgg.). *Klassiker der modernen Literaturtheorie*. Nördlingen: Beck, 385-404.

Borderías, Cristina 2006. *El trabajo de las mujeres: discurso y prácticas*. In: Morant Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen III. Desde el siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, 353-379.

Botrel, Jean-Francois 2003. *Emilia Pardo Bazán, mujer de letras*. In: Freire López, Ana María (ed.). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento. Organizadas por la fundación Pedro Barrié de la Maza, 155 – 167.

Bravo-Villasante, Carmen 1973. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: EMESA.

Bublitz, Hannelore 2002. *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Burguera, Mónica 2006. *El ámbito de los discursos: reformismo social y surgimiento de la mujer trabajadora*. In: Morant Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen III. Desde el siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, 293-311.

Caudet, Francisco 1995. *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Chevrel, Yves ²1993 (1982). *Le naturalisme. Etude d'un mouvement littéraire international*. Paris : Presse universitaire de France.

Clarín 2003: *La Tribuna. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán*. In: Penas Varela, Ermitas. *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*. LALIA. Series Maior 17. Universidade de Santiago de Compostela. 103 -110.

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585175> (Download 25.08.2012).

Clémessy, Nelly 1981. *Emilia Pardo Bazán como novelista. (De la teoría a la práctica)*. (Übersetzung aus dem Französischen von Irene Gamba). Alcalá. Madrid: Fundación universitaria española.

Clémessy, Nelly 1988. *De "la cuestión palpitante" a "La Tribuna": Teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán*. In: Lissorgues, Yvan (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 485-496.

Cook, Teresa A. 1976. *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*. La Coruña: Diputación provincial de La Coruña Publicaciones.

Dendle, Brian J. 1970. The racial theories of Emilia Pardo Bazán. In: *Hispanic Review*. Vol 38 (1), 17-31.

De Torre, Guillermo 1960. *Emilia Pardo Bazán y la cuestiones del naturalismo*. In: *Cuadernos americanos*. No 2, 238-260.

Doménech Montagut, Asunción 2000. *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente..

Eagleton, Terry 2009. *Was ist Kultur?* Eine Einführung. Aus dem Englischen von Holger Fliessbach. München: Beck.

El Saffar, Ruth 1993. *Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*. In: Gould Levine, Linda/Engelson Marson, Ellen/Feiman Waldman, Gloria (eds). *Spanish women writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 378-387.

Erl, Astrid ⁴2008. Halbwachs, Maurice. In: Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 272

Etreros, Mercedes 1977. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científico.

Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal. Tomo primero. Discurso XVI. Defensa de las mujeres*. www.filosofia.org/bjt/bift.116.htm, 326-398. (Download 10.09.2012).

Feldmann, Doris/Schülting, Sabine 2002. *Gender Studies/Gender-Forschung*. In: Kroll, Renate (Hg.) *Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 143-145.

Feldmann, Doris/Schülting, Sabine ⁴2008. *Gender*. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler: 244 f.

Feldmann, Doris/Schülting, Sabine ⁴2008. *Gender Studies*. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 245-247.

Fernández Valencia, Antonia, *La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades*. In: Morant, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen III. Desde el siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, 353-379.

Flasche, Hans 1989. *Geschichte der spanischen Literatur. Dritter Band*. Bern. Stuttgart: Francke.

Fowler Brown, Donald 1957. *The catholic naturalism of Pardo Bazán*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Fuentes, Victor 1971. *La aparición del proletariado en la novelística española: sobre "La Tribuna" de Emilia Pardo Bazán*. In: *Grial* Heft 31, 90-94.

González-Arias, Francisca 1985. *A voice not an echo: Emilia Pardo Bazán and the modern novel in Spain and France. A thesis.* Harvard University. Cambridge, Massachusetts.

González Herrán, José Manuel 1975: “*La Tribuna*”, de E. Pardo Bazán, y un posible modelo real de su protagonista. In: INSULA, XXX, No 346, 1- 6.

González Herrán, José Manuel 1988. „*La Tribuna*“ de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo. In: Lissorgues, Yvan (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 497- 512.

González Herrán, José Manuel 1989, *Estudio introductorio*. In: Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 7-87.

Grimm, Jürgen/Zimmermann, Margarete ⁵2006. *Literatur und Gesellschaft im Wandel der III. Republik*. In: Grimm, Jürgen (Hg.). *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart. Weimar: Metzler, 306 – 356.

Guardiola Tey, María Luisa 2009. *Discurso alternativo y subjetividad femenina: el caso de Amparo en La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. In: González Herrán, José Manuel/Patiño Eirin, Cristina/Penas Varela, Ermitas (eds.). *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Real Academia Galega, 335-344.

Gullón, Germán 1976. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus Ediciones.

Guillón, Germán 1997. *Emilia Pardo Bazán, una intelectual liberal (y la crítica literaria)*. In: González Herrán, José Manuel (ed.). *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico Campus Universitario Sur, 181-195.

Gunia, Inke 1998. *Emilia Pardo Bazán*. In: Frackowiak, Ute (Hg) *Ein Raum zum Schreiben, Schreibende Frauen in Spanien vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Band 3 der Reihe „Gender Studies Romanistik“. Berlin: edición tranvía. Verlag Walter Frey, 174-197.

Hassauer, Friederike 1998. *Der Streit um die Frauen: Elf Fragen und Antworten*. In: Wunder, Heide/Engel Gisela (Hgg.). *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur frühen Neuzeit*: Königstein.Taunus: Helmer, 255-261.

Hassauer, Friederike 1999. *Seelen ohne Körper, Geist ohne Geschlecht – zur Theoriegeschichte der Konstruktion weiblichen Intellekts in Spanien*. In: Hofbauer, Johanna/Doleschal, Ursula/Damjanova, Ludmila (Hgg.). *Sosein – und anders. Geschlecht, Sprache und Identität*. Frankfurt a. Main.Berlin.Bern.New York.Paris.Wien: Peter Lang, 125-139.

Hemingway, Maurice 1983. *Emilia Pardo Bazán, The making of a novelist*. Cambridge. London. New York, New Rochelle, Melbourne. Sydney: Cambridge University Press.

Henn, David 1988. *The early Pardo Bazán. Theme and narrativ technique in the novels of 1879-89*. Liverpool.New Hampshire: Francis Cairns.

Hennessy, C.A.M. 1962. *The Federal Republic in Spain. Pi y Margall and the Federal Republican Movement 1868-74*. London: Oxford University Press.

Herman, Luc ⁴2008. *Literaturtheorien des Realismus*. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart.Weimar: Metzler, 608 f.

Hilton, Ronald 1954. *Pardo Bazán's analysis of the social structure of Spain*. In: *Bulletin of Hispanic Studies*. XXIX, No 113, 1-15.

Irizarry, Estelle 1993. *Concepción Arenal (1820-1893)*. In: Gould Levine Linda/Engelson Marson, Ellen/Feiman Waldman, Gloria (Hgg.). *Spanish women writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Westport.Connecticut. London : Greenwood Press, 44-51.

Kaminskas, Jurate 2003. *Fonction réaliste et fonction symbolique: sur les scènes d'accouchement dans quelques romans d'Emile Zola*. In: Gural-Migdal Anna (éd.). *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste. Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*. Bern: Peter Lang, 93-106.

Kautenburger, Monika Dorothea 2003. *Vom „roman expérimental“ zum „roman psychologique“*. *Medizin und Psychologie in Romanen des ausgehenden 19. Jahrhunderts von Emile Zola bis zu Paul Bourget*. Frankfurt a. Main.Berlin.Bern.Bruxelles.New York.Oxford.Wien: Peter Lang.

Kreis, Karl-Wilhelm 1999. *Zur Entwicklung der Situation der Frau in Spanien vom Beginn der „liberalen Ära“ der bürgerlichen Gesellschaft an bis hin zur Zweiten Republik*. In: Heymann Jochen/Mullor-Heymann, Monserrat (Hgg.). *Frauenbilder Männerwelten. Weibliche Diskurse und Diskurse der Weiblichkeit in der spanischen Literatur und Kunst 1833-1936*. Band 4 der Reihe „Gender Studies Romanistik“. 45-79. Berlin: ed. Tranvía.Verlag Walter Frey, 45-79.

Kroll, Renate 2002. *Literatur, feministische*. In: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung*. Stuttgart.Weimar: Metzler, 236 f.

Kunda, Norma Louise 1984. *The development of realism and naturalism in Emilia Pardo Bazán: a study of the first six novels*. University of Illinois at Urbana-Champaign.

López Quintáns, Javier 2006. *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*. (González Herrán dir.). Madrid: Fundación universitaria española.

Lutter, Christina/Reisenleiter, Markus ³2001. *Cultural Studies: eine Einführung*. Wien: Turia + Kant.

Manier, Martha J. 1993. *Cecilia Böhl de Faber y Larrea ("Fernán Caballero") (1796-1877)*. In: Gould Levine, Linda/ Engelson Marson, Ellen/ Feiman Waldman, Gloria (Hgg.): *Spanish women writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Westport.Connecticut.London: Greenwood Press, 66-76.

Martín, José-Luis ³2004. *Historia de España, 2. La Edad Contemporánea*. Taurus **minor**

Martinez, Matias/Scheffel, Michael ⁷2007 (1999). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.

Martino, Pierre 1969. *Le naturalisme francais (1870-1895)*. Paris: Colin.

Mitterand, Henri 1986. *Zola et le naturalisme*. Paris: Presse universitaire de France.

Neuschäfer, Hans-Jörg ²2001. *Das 19. Jahrhundert*. In : Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.). *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart.Weimar : Metzler, 231-314.

Nielfa, Gloria 2006. *La regulación del trabajo femenino. Estado y sindicatos*. In: Morant Isabela (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina Volumen III. Desde el siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, 313-351.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar 2004. *Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse*. In. Nünning Vera/Nünning Ansgar (Hgg): *Erzählanalyse und Gender Studies*. Stuttgart.Weimar: Metzler, 1-32.

Nünning, Ansgar ⁴2008. *Erzähltheorie*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart.Weimar: Metzler, 176-179.

Ort, Claus-Michael 2008. *Kulturbegriffe und Kulturtheorie*. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hgg.). *Einführung in die Kulturwissenschaft: theoretische Grundlagen, Ansätze und Perspektiven*. Stuttgart. Weimar: Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag, 19-33.

Osborne, Robert E. 1950. *The aesthetic ideas of Emilia Pardo Bazán*. In: *Modern language quarterly*: 98 – 104.

Patiño Eirín, Cristina 1997. *La revolución rusa y la novela en Rusia, de Emilia Pardo Bazán, y Le roman russe, de Eugène-Melchior de Vogue, en el círculo de la intertextualidad*. In: González Herrán, José Manuel (ed.). *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico Campus Universitario Sur, 239-273.

Pattison, Walter T. 1971. *Emilia Pardo Bazán*. New York: Twayne Publishers.

Porrúa, María del Carmen 1989. *Una lectura feminista de La Tribuna de Pardo Bazán*. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, núm. 1, 203-219.

Posner, Roland 2008. *Kultursemiotik*. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hgg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft: theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*. Stuttgart. Weimar: Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag, 39-72.

Precht, Peter/Burghard, Franz-Peter (Hgg.) 1999. *Metzler Philosophie Lexikon*. Stuttgart. Weimar: Metzler.

Salamanca, Cristina Enríquez de 2008. *Rosa la cigarrera de Madrid (1872) de Faustina Saéz de Melgar como modelo literario de la Tribuna (1883) de Emilia Pardo Bazán*. In: *Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. Núm 6, 135-148.

Sánchez Reboredo, José 1979. *Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera. Notas sobre "La Tribuna"*. In: *Cuadernos hispanoamericanos* No 351: 567-580.

Scanlon, Geraldine M. 1990. *Class and Gender in Pardo Bazán's La Tribuna*. In: *Bulletin of Hispanic Studies*. LXVII, 137 – 150.

Schiavo, Leda 1981. *Introducción*. In: Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española*. Madrid: Editora nacional, 7-23.

Schmitz, Sabine 2000. *Spanischer Naturalismus. Entwurf eines Epochenprofils im Kontext des „Krausopositivismo“*. Tübingen: Niemeyer.

Schneider, Lothar ⁴2008. *Literaturtheorie des Naturalismus*. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart. Weimar: Metzler: 530 f.

Scott, Joan W. 1994. *Die Arbeiterin*. In: Fraisse Geneviève/Perrot Michelle (Hgg.) *Geschichte der Frauen. 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Main.Wien: Büchergilde Gutenberg, 451-479.

Sotelo Vázquez, Marisa 2002. *El personaje de Chinto en La Tribuna. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán*. In: *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, 65-78.

Sotelo Vázquez, Marisa 2010. *La cigarrera revolucionaria: La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Ediciones del Orto.

Trueba Mira, Virginia 2002. *Espacio y discurso público en la cigarrera de Pardo Bazán (Unas notas sobre La Tribuna)*. In: Riera, Carme/Torras, Meri/Clúa, Isabel (eds.). *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas; el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*. Puzol.Valencia: Excultura, 391-398.

Tsuchiya, Akiko 2008. *Deseo y desviación sexual en la nueva sociedad de consumo: la lectura femenina en La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. In: Pura, Fernández /Ortega/Marie-Linda (eds.). *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 137-150.

Varela Jácome, Benito 1973. *Estructura novelística de Emilia Pardo Bazán*. Cuadernos de Estudios gallegos. Santiago de Compostela.

Varela Jácome, Benito ¹⁶2009 (1975). *Edición, introducción y bibliografía*. In: Emilia Pardo Bazán. *La Tribuna*. Madrid: Cátedra, 11-56.

Wagner, Birgit 2010. *Einführung in die Literaturwissenschaft für Französisisten und Französisistinnen*. Institut für Romanistik der Universität Wien.

Wallace Jeremy 2003. *Les soeurs Macquart: "Femmes Expérimentales"*. In: Gural-Migdal, Anna (éd.). *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste. Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*. Bern: Peter Lang, 371-379.

Whitaker, Daniel S. 1988. *Power of persuasion in Pardo Bazán's La Tribuna*. In: *Hispanic Journal*, Vol. 9/2: 71-80.

Wierlacher, Alois/Albrecht Corinna 2008. *Kulturwissenschaftliche Xenologie*. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hgg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft: theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*. Stuttgart.Weimar: Metzler/Carl Ernst Poeschel Verlag, 280-306.

Wolfzettel, Friedrich 1999. *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne. Nation und Identität*. Tübingen.Basel: Francke.

Würzbach, Natascha 2004. III. *Raumdarstellung*. In: Nünning Vera/Nünning, Ansgar (Hgg.). *Erzählanalyse und Gender Studies*. Stuttgart.Weimar: J.B. Metzler, 49-71

Zola, Emile 1905 (1880). *Le roman expérimental*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.

Zola, Emile 1980. *Préface de la deuxième édition*. In : Zola. *Thérèse Raquin*.

11. Anhang

Abstract

La Tribuna ist der Roman der Pardo Bazán, der von vielen Literaturwissenschaftlern als der den französischen Naturalisten am nächsten stehende betrachtet wird. Die Schriftstellerin setzt naturalistische Techniken ein, vermittelt aber der Weltanschauung des Naturalismus entgegengesetzte Inhalte und ein völlig anderes Menschenbild. Im Zentrum des Romans steht die republikanische Arbeiterin Amparo und als kollektiver Protagonist ihre 4.000 Kolleginnen, die Arbeiterinnen der Zigarettenfabrik von Marineda (La Coruña). Als erster Roman malt *La Tribuna* ein Fresko der gesamten urbanen Unterschicht im Spanien des 19. Jahrhunderts. Die Romanfiguren erleben die bewegte Zeit von der Gloriosa bis zur Ausrufung der Republik von 1873. Doña Emilia stellt das Elend der Unterschicht dem materiellen Überfluss der Bourgeoisie gegenüber, ebenso wie sie die Großzügigkeit der Armen mit dem Egoismus der Reichen vergleicht.

Die arbeitenden Frauen, die für sich und ihre Familien allein sorgen, werden trotz ihrer Unwissenheit und ihrer für die konservative Schriftstellerin unverständlichen Begeisterung für die Republik gegenüber den müßigen Frauen der Mittelschicht positiv beurteilt. Der Roman bringt feministische Ideen zum Ausdruck, indem er Frauenarbeit als Mittel zur Befreiung der Frau aus der Abhängigkeit vom Mann darstellt. Außerdem wird die sexuelle Ausbeutung der Frauen der Unterschicht durch bürgerliche Männer angeprangert. Das Schicksal der revolutionären Zigarettenarbeiterin Amparo bewegt ihre Kolleginnen. Ihr Mitgefühl mit der republikanischen Agitatorin, die als *Tribuna* bekannt ist und von ihrem bürgerlichen Geliebten geschwängert und verlassen wird, ist ein Beispiel für proletarische Frauensolidarität. In dem Roman ist jedoch für die Frauen der Unterschicht kein Ausweg aus Armut und Unterdrückung zu erkennen. Der einzige Hoffnungsschimmer ist ein erfolgreicher Streik, den die schwangere *Tribuna* anführt.

Lebenslauf

Helga Mena-Bohdal, Mag.phil.
 Geboren in Wien, am 29.06.1943
 Castellezgasse 19/10
 1020 Wien
 Tel.: 216 39 09, 0664 54 91 383
 e-mail: helga.mena-bohdal@aon.at

Studien

Ab WS 2004: Romanistik Spanisch, Insitut für Romanistik, Universität Wien

Studienjahr 1985/86: Hochschulkurs für Wirtschaftsjournalismus, Insitut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften, Universität Wien

Studienjahr 1971/72: Stipendium für das Studium von Entwicklungssoziologie und Entwicklungsökonomie, Institut d'Etude du Développement Economique et Social, Paris

1969-1971: Volkswirtschaft, Universität Wien. Abschluss mit erster Diplomprüfung

1961-1965: Institut für Dolmetschausbildung, Universität Wien (Französisch), Juni 1964: Diplom für akademisch geprüfte Übersetzer, Juni 1965: Diplom-Dolmetschprüfung.

Berufliche Tätigkeiten

1988-2003: Pressereferentin und Chefredakteurin der Monatszeitschrift der Gewerkschaft der Gemeindebediensteten, ab 1994 Referentin für internationale Beziehungen dieser Gewerkschaft.

1977-1988: Freiberufliche Übersetzerin, Dolmetscherin und Journalistin

1968-1976: Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Wiener Institut für Entwicklungsfragen. Papers und Artikel über Fragen der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung, insbesondere über Lateinamerika.

1965-1967: Volkswirtschaftliche Referentin im Internationalen Büro der Oesterreichischen Nationalbank. Zuständigkeiten: Internationaler Zahlungsverkehr, Außenhandel und Efta

Fremdsprachen: Französisch, Englisch, Spanisch, Portugiesisch