

RALF JUNKERJÜRGEN (Hg.)



Spanische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen

Los mares del sur

El hereje

La larga marcha

El mismo mar de todos los veranos

El novelista

Niebla

Corazón tan blanco

Don Julián

La voluntad

Campo cerrado

El árbol de la ciencia

Tiempo de silencio

Madrid de corte a checa

El jinete polaco

San Camilo, 1936

Volverás a Región

Nada

ESV

ERICH SCHMIDT VERLAG

ESV

Spanische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen

Herausgegeben von
Ralf Junkerjürgen

ERICH SCHMIDT VERLAG

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
ESV.info/978 3 503 12228 8



Forschungszentrum Spanien
Centro de Estudios Hispánicos

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von
ProSpanien und dem Forschungszentrum
Spanien der Universität Regensburg.



Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 09893 4
eBook: ISBN 978 3 503 12228 8

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2010
www.ESV.info

Ergeben sich zwischen der Version dieses eBooks
und dem gedruckten Werk Abweichungen,
ist der Inhalt des gedruckten Werkes verbindlich.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
<i>Dagmar Schmelzer</i>	
José Martínez Ruiz [Azorín]: <i>La voluntad</i> (1902).....	11
<i>Ralf Junkerjürgen</i>	
Pío Baroja: <i>El árbol de la ciencia</i> (1911)	31
<i>Jochen Mecke</i>	
Miguel de Unamuno: <i>Niebla</i> (1914)	47
<i>Mechthild Albert</i>	
Ramón Gómez de la Serna: <i>El novelista</i> (1925)	65
<i>Manfred Lentzen</i>	
Agustín de Foxá: <i>Madrid de corte e cheka</i> (1938)	80
<i>Albrecht Buschmann</i>	
Max Aub: <i>Campo cerrado</i> (1943)	96
<i>Annette Paatz</i>	
Carmen Laforet: <i>Nada</i> (1945)	113
<i>Burkhard Pohl</i>	
Luis Martín-Santos: <i>Tiempo de silencio</i> (1962)	126
<i>Gerhard Poppenberg</i>	
Juan Benet: <i>Volverás a Región</i> (1967)	144
<i>Christoph Rodiek</i>	
Camilo José Cela: <i>San Camilo, 1936</i> (1969)	170
<i>Marco Kunz</i>	
Juan Goytisolo: <i>Don Julián</i> (1970)	182
<i>Cerstin Bauer-Funke</i>	
Esther Tusquets: <i>El mismo mar de todos los veranos</i> (1978)	197
<i>Hubert Pöppel</i>	
Manuel Vázquez Montalbán: <i>Los mares del Sur</i> (1979)	213
<i>Gero Arnscheidt</i>	
Antonio Muñoz Molina: <i>El jinete polaco</i> (1991)	229

Inhaltsverzeichnis

Christian von Tschilschke

Javier Marías: *Corazón tan blanco* (1992) 247

Helmut C. Jacobs

Rafael Chirbes: *La larga marcha* (1996) 261

Hans-Jörg Neuschäfer

Miguel Delibes: *El hereje* (1998) 276

Zu den Mitarbeitern 288

Einleitung

Einzelinterpretationen haben in der deutschsprachigen Romanistik eine gute Tradition. Der von Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert erstmals 1986 herausgegebene Band zum Spanischen Roman seit dem Mittelalter hat bis heute Generationen von Studierenden und Interessierten begleitet.¹ Der vorliegende Titel möchte diese Tradition einerseits fortführen und andererseits eine Lücke schließen, da zum Roman des 20. Jahrhunderts bisher entweder nur literarhistorische Gesamtüberblicke oder Sammelbände zu ausgewählten Segmenten vorliegen², es aber noch keine entsprechende Publikation gibt, die dem gesamten Jahrhundert gewidmet ist.

Im Idealfall gehen Einzelinterpretation als literaturwissenschaftliche Gattung weit über Einstiegstextsorten (Literaturgeschichten, Lexika) hinaus, weil sie einen ebenso konkreten wie detaillierten Eindruck eines Textes und eines Autors vermitteln und damit sowohl den praktischen Interessen von Lehre und Prüfungsvorbereitung entgegenkommen als auch einen wirklichen Einstieg in die Forschungsdiskussion bieten können.

Die größte Schwierigkeit und Versuchung eines solchen Bandes liegt in der Auswahl der Romane – Schwierigkeit, weil die Romanproduktion Spaniens im 20. Jahrhundert schier unüberschaubar ist, und Versuchung, weil die Gefahr besteht, sich von persönlichen Vorlieben leiten zu lassen und dabei selbstherrlich einen Kanon zu proklamieren. Um dies zu verhindern und um möglichst repräsentativ zu sein, orientiert sich die Zusammenstellung daher an den in vielen Universitäten kursierenden Lektürelisten. Bis zum Ende der Franco-Zeit herrscht dabei relative Einmütigkeit, bei den späteren Romanen bewegt man sich allerdings auf unsicherem Terrain, und wenn es stimmt, dass es in der Regel eine Generation dauert, bis die Bedeutung eines literarischen Werkes wirklich einschätzbar ist, dann haben die jüngsten hier vertretenen Autoren einen prekären Status.

¹ Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Schwann-Bagel, 1986.

² Überblicksdarstellungen und Bände mit Einzelinterpretationen existieren vor allem für die Zeit nach 1975: Alfonso de Toro u. Dieter Ingenschay (Hrsg.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel: Reichenberger, 1995; und Thomas Bodenmüller et al. (Hrsg.), *Romane in Spanien. 1975-2000*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Valentia, 2004. Weitere Bände beziehen sich auf alle literarischen Gattungen oder auf Autorinnen nach 1975: Dieter Ingenschay u. Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.), *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. Berlin: Tranvía, 1991; Christine Bierbach u. Andrea Rössler (Hrsg.), *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*, Berlin: Tranvía, 1992.

Einleitung

Dass die Auswahl dennoch nicht willkürlich ist und eine gewisse innere Logik für sich beanspruchen darf, zeigen die vielen Binnenbezüge, die mitunter ungeplant zwischen den einzelnen Autoren und Romanen zutage kamen. Sehr eng gehören die ersten drei Autoren, Azorín, Pío Baroja und Miguel de Unamuno, zusammen, die der Generation von 98 zugerechnet werden, wobei Unamunos experimenteller Roman *Niebla* (1914) auch bereits auf Ramón Gómez de la Sernas *El novelista* (1925) vorverweist.

Den größten thematischen Block bildet die Auseinandersetzung mit den traumatisierenden Ereignissen des Bürgerkriegs und den langen Jahren der Diktatur. Der Roman *Campo cerrado* von Max Aub (1943) als Vertreter der Republik und Agustín de Foxás nationalistischer Text *Madrid de corte a cheka* (1938) stehen sich hier unmittelbar gegenüber und gehören trotz ihrer konträren Einschätzung der Geschehnisse genuin zusammen. Das Leben im autoritären System Francos unter national-katholischer Ideologie bestimmt alle Texte bis 1975 und einige darüber hinaus, wie etwa Rafael Chirbes' *Larga marcha* (1996), der sich ganz auf das Schicksal der Einzelnen nach dem Bürgerkrieg konzentriert und, ungeachtet der politischen Position, der Willkür und den Kontingenzen des Systems im Alltag nachgeht. Aber auch vorher hatte man sich mit dem Bürgerkrieg auseinandergesetzt, wobei Juan Benet dies in *Volverás a Región* (1967) auf eine ganz besondere Art und Weise tut, indem er einen symbolischen Raum schafft, in dem Reales und Phantastisches nebeneinander existieren. Carmen Laforet spiegelt in *Nada* (1945) den Status und das Schicksal von Frauen unter dem Regime, dessen Auswirkungen auch noch in Esther Tusquets' späterem Roman *El mismo mar de todos los veranos* (1978) spürbar sind. Luis Martín-Santos' *Tiempo de silencio* (1962) nimmt Ansätze von Pío Baroja auf und inspiriert mit seiner sprachlich bravourösen Spanienkritik das noch radikalere Werk von Juan Goytisolo, das hier von *Don Julián* (1970) vertreten wird.

Wenn man bedenkt, dass auch die frühen Autoren des Jahrhunderts, Azorín und Pío Baroja, sich intensiv und kritisch mit spanischer Identität, Geschichte und Zukunft auseinandersetzten, dann hat der spanische Roman des 20. Jahrhunderts in dieser Hinsicht durchaus einen obsessiven Charakter, der der weit verbreiteten Einschätzung widerspricht, der ‚Pakt des Schweigens‘ nach 1975 habe die Auseinandersetzung mit Krieg und Franquismo verhindert. Kritik an Spanien, Bürgerkrieg und Diktatur waren vielmehr durchgängig die zentralen Themen des Romanschaffens über das ganze Jahrhundert hinweg. Und natürlich können auch die Autoren, die diesem Block scheinbar fern stehen, darauf indirekt bezogen werden, wenn man ihre Suche nach ästhetischen Alternativen als eine Form der Opposition versteht. Darunter fallen Miguel de Unamunos Anti-Roman *Niebla* und *El novelista* des Avantgardisten Ramón Gómez de la Serna, dessen Modernität und künstlerisches Profil eine Provokation für die Konservativen war und der von Foxá in *Madrid de corte a cheka* parodiert wurde.

Eine Verschiebung macht sich bei den Romanen nach 1975 allerdings deutlich bemerkbar, und zwar die dezidierte Orientierung an internationalen, vor allem englischen und amerikanischen Gattungen und Erzählmustern. Dazu gehören der Kriminalroman eines Manuel Vázquez Montalbán und die postmodernen

Einleitung

Texte von Antonio Muñoz Molina oder Javier Marías. Sie kopieren allerdings nicht, sondern leisten einen beispielhaften Kulturtransfer literarischer Formen, denn Vázquez Montalbáns Barcelona-Krimis schreiben die Geschichte der *Transición*, ebenso wie Muñoz Molinas und Marías' auch am Kriminalroman orientierten Rahmenhandlungen spezifisch spanische Themen behandeln.

Der vorliegende Band besitzt über diese Beziehungen hoffentlich so viel an innerer Kompaktheit, dass es möglich wird, den Faden bei einem Beitrag aufzunehmen und sich über die Querverbindungen durch den gesamten Text zu lesen. Kenner des spanischen Romans werden einige Namen vermissen, darunter z.B. Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, Valle-Inclán, Ramón Sender, Carmen Martín Gaité, Eduardo Mendoza etc., und sich hingegen wundern, dass der nationalistische Autor Agustín de Foxá aufgenommen wurde, dessen ideologisch gefärbter Roman *Madrid de corte a cheka* weder dem heutigen Wertestandard noch dem ästhetischen Kanon entspricht. Ihn dennoch zu berücksichtigen, soll dem besseren Verständnis des 20. Jahrhunderts dienen. Denn wenn man bedenkt, dass die Mehrheit der Autoren gegen die franquistische Ideologie anschreibt, ist es notwendig, sie wenigstens an einem Beispiel anschaulich zu machen.

Die vorliegenden Artikel streben zwar eine formale und strukturelle Einheitlichkeit an, gehorchen letztlich aber dem Temperament und den Forschungsperspektiven des jeweiligen Autors. Auf die separate Zusammenstellung einer Auswahlbibliographie wurde verzichtet, erstens weil die Hinweise sich in den Fußnoten befinden, zweitens weil die Produktion von Bibliographien angesichts der Existenz von elektronischen Datenbanken mittlerweile ein ebenso leichtes wie schnelles Geschäft geworden ist, was zu einer wahren Inflation von Literaturlisten geführt hat, die mitunter schon in Konkurrenz zum eigentlichen Inhalt stehen.

Mein größter Dank gilt den Autoren für die sehr angenehme und zuverlässige Zusammenarbeit und natürlich für ihre Bereitschaft, neben der leider immer aufwändigeren und oft leeren Geschäftigkeit des Universitätsalltags die vorliegenden Beiträge zu verfassen. Besonders hervorheben möchte ich dabei den guten Rat meiner Regensburger Kollegen Prof. Dr. Jochen Mecke und Dr. habil. Hubert Pöppel und deren finanzielle Unterstützung aus Mitteln des Forschungszentrums Spanien der Universität Regensburg. Eine weitere Förderung erhielt der Band durch die Stiftung ProSpanien. Hilfestellungen verdanke ich außerdem Prof. Dr. Manfred Lentzen (Münster), Prof. Dr. Christian Wehr (Eichstätt) und Prof. Dr. Janett Reinstädler (Saarbrücken).

Redaktionellen Beistand erfuhr ich durch Magdalena Heindl, Claudia Matthes Montserrat Sans Ruiz und Eleni Andrianopulu. Ein besonders herzliches Dankeschön gilt schließlich Verena Haun (Erich Schmidt Verlag) für die gute Zusammenarbeit und die geduldige Hilfe bei der Erstellung des Manuskripts.

Ralf Junkerjürgen

Regensburg, im Oktober 2009

Dagmar Schmelzer

José Martínez Ruiz [Azorín]: *La voluntad* (1902)

La voluntad gilt als einer der Schlüsselromane der Generation von 98 und der spanischen Literaturgeschichte. Erschienen im Jahr 1902, dem Jahr des literarischen Durchbruchs der 98er, zeitgleich mit *Camino de perfección* von Pío Baroja, *Sonata de otoño* von Ramón del Valle-Inclán und *Amor y pedagogía* von Miguel de Unamuno, wurde er quasi als das Manifest der Generation gelesen und markiert thematisch und formal den Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert.

José Martínez Ruiz (1873-1967)¹ war von Herbst 1901 bis Mai oder Juni 1902 mit der Redaktion des Romans beschäftigt. Er verarbeitete in ihm eine politische Umorientierung und Schaffenskrise, während derer er sich vom Anarchisten zum Anhänger der konservativen Partei Mauras 1904-1905 wandelte.² Schon in *Diario de un enfermo* (1901) klingt das Thema seiner persönlichen Krise an, das in der autobiographischen Trilogie aus *La voluntad*, *Antonio Azorín* (1903) und *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) fortgeführt wird. Martínez Ruiz stellt seine Erfahrung einer Sinnkrise als typisch für die jungen Intellektuellen dar, die ihre Sozialisation während der Restaurationszeit erfahren, und schafft somit die Voraussetzung für die Bezeichnung dieser Gruppe von Schriftstellern als Generation von 98.³ 1904 nimmt er den Namen seines Protagonisten Azorín als Synonym an.

¹ Einen Überblick über das Werk Martínez Ruiz' bieten die Klassiker Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid: Gredos, 1970 und Kathleen M. Glenn, *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Boston: Twayne, 1981.

² Martínez Ruiz verfasste in den Jahren um die Jahrhundertwende zusammen mit Pío Baroja und Ramiro de Maeztu (los „tres“) verschiedene anarchistisch inspirierte Anklagen gegen bürokratische Unregelmäßigkeiten und Amtsmissbrauch im politischen System der Restauration, die bekannteste darunter wird als „Manifiesto de los tres“ (1901) bezeichnet. Die gemeinsamen Protestaktionen dieser drei jungen Schriftsteller sind ein Argument, von einer Generationszugehörigkeit zu sprechen. Zur politischen Entwicklung Martínez Ruiz' vgl. Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid: Espasa Calpe, 1988, S. 47.

³ Martínez Ruiz gilt als Erfinder der Generationenbezeichnung, vgl. Ricardo Gullón, „La invención del 98“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 76 (1968), S. 150-159, hier: 150. 1913 veröffentlichte er in *ABC* einen Artikel mit dem Titel „La Generación del 1898“.

Literaturgeschichtliche Situierung

Ideengeschichtlich ist der Roman *La voluntad* in Politik und Philosophie des 19. Jahrhunderts verankert, die er aber *ad absurdum* führt. Er steht am Anfang einer Erneuerung des Diskurses und der Gesellschaft, die das 20. Jahrhundert prägen sollte, drückt selbst aber mehr die Identitätskrise, Orientierungslosigkeit und Stagnationserfahrung des *fin de siècle* aus. Er stellt sich als eine mentalitätsgeschichtliche und gesellschaftliche Bestandsaufnahme der Befindlichkeit von 1902 mit zahlreichen zeitaktuellen Bezügen dar, die zugleich eine Abrechnung mit dem geistigen Erbe des spanischen Liberalismus bedeutet.

Die 98er Generation wurde in der Literaturgeschichte traditionell von ihrem intellektuellen Engagement her definiert. Die meisten der Autoren waren um die Jahrhundertwende an der öffentlichen Debatte um die Stellung Spaniens im europäischen Rahmen beteiligt, mehrheitlich als Journalisten. Martínez Ruiz selbst war seit 1893 als Journalist aktiv und lebte ab 1896 in Madrid. Das Jahrhundertende wird in Spanien vom Verlust der letzten Überseekolonien 1898 im Krieg gegen die USA eingeläutet. Die verheerende Niederlage der spanischen Flotte löste eine nationale Krise im Mutterland aus. Das *desastre* von 1898 markiert den Höhe- und Wendepunkt des kritischen Diskurses zum sogenannten *problema de España*, den die junge Generation von den *regeneracionistas* erbt,⁴ und wirkt als Katalysator und Symbol der politischen Opposition gegenüber dem pseudo-demokratischen Restaurationssystem.⁵ Der fortschrittsorientierte Teil der spanischen Oberschicht stand während des gesamten 19. Jahrhunderts und darüber hinaus zu einer stark traditionalistischen, katholischen Fraktion in Konkurrenz

⁴ Die dünne bürgerliche, politisch liberale Führungsschicht prägte den Erneuerungsdiskurs im Spanien des 19. Jahrhunderts. Die Suche nach einer demokratischen Staatsordnung wurde begleitet von Bildungs- und Wirtschaftsreformen. In der Tradition der aufklärerischen *tratadistas* des 18. Jahrhunderts verfassten spanische Reformkräfte, die *regeneracionistas*, wie Joaquín Costa (1846-1911) und Rafael Altamira (1866-1951) Bücher, die eine historische und kulturelle Analyse der spanischen Befindlichkeit vorlegten, nach Gründen für den sprichwörtlichen *retraso* Spaniens gegenüber Europa forschten und konkrete Vorschläge machten, wie Macht und Reichtum des Siglo de Oro wieder herzustellen seien (daher *re-generación*). Zum *regeneracionismo* vgl. Enrique Tierno Galván, *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona: Barna, 1961.

⁵ Nachdem in der ersten Jahrhunderthälfte Regierungswechsel in der Regel durch Militärputschs, die sogenannten *pronunciamientos*, eingeleitet wurden, führte man nach dem Scheitern der kurzlebigen Ersten Republik ein System ein, das im sogenannten *turno de partidos* den Wechsel der zwei großen politischen Lager an der Macht organisierte und auf dem Land von der politischen Oligarchie der *caciques* aufrechterhalten wurde. Wenn dieses System auch über dreißig Jahre politische Stabilität sicherte, beklagten die jungen Intellektuellen doch den Reformstau, den Ausschluss weiter Teile der Bevölkerung vom politischen Prozess und die zunehmende Verknöcherung eines Regimes, das mehr auf Machterhalt als auf Entwicklung angelegt war.

um die Diskurshoheit und die politische Gestaltungsmacht. Die Gedächtniskulturen und Gesellschaftsmodelle dieser zwei verfeindeten Lager, der *dos Españas*, waren inkompatibel.⁶ Anders als in der liberalen Vorgängergeneration wurde das europäische Fortschrittsmodell von den Autoren der 98er Generation zunehmend ambivalent beurteilt. Ins Zentrum der Diskussion rückte die von Miguel de Unamuno 1895 in *En torno al casticismo* ins Spiel gebrachte Frage nach einer Alternative zur „Europäisierung“ Spaniens, die auch als Ausverkauf der eigenen Kultur verstanden wurde.

Durch diese Fokussierung auf den innerspanischen politisch-historischen Kontext in der Definition der Generation von 98 wurde diese einmal in eine teils künstliche Opposition zum eher ästhetisch orientierten *modernismo* gebracht⁷ und andererseits als rein spanisches Phänomen isoliert von der gesamteuropäischen Moderne in den Blick genommen. Diese verkürzte Perspektive ist in der Forschung zunehmend in die Kritik geraten.⁸ Entsprechend werden andere Epochenbezeichnungen als Alternative zur traditionellen Zweiteilung vorgeschlagen.⁹

Tatsächlich ist die Identitätskrise der Generation von 98 durchaus vor dem Hintergrund der gesamteuropäischen Krise zum *fin de siècle* lesbar, die sich als Krise des Positivismus und des bürgerlichen Fortschritts- und Geschichtsbegriffs darstellt. Philosophisch steht die Generation ebenso in der Auseinandersetzung mit dem spanischen *krausismo*, einem eklektizistischen Denksystem, das idealistische Philosophie, Freimaurertum und einen utopischen Sozialismus mischt,¹⁰ wie mit dem Determinismus und Materialismus europäischer Prägung, z.B. in Anlehnung an Hippolyte Taine. Die Relativierung der beiden Denksysteme geschieht auf Grundlage nihilistischer Gedanken unter Bezug auf Nietzsche und

⁶ Vgl. Santos Juliá Díaz, *Historias de las dos Españas*, Madrid: Taurus, 2004. Die Generation von 98 ist keinem der beiden Lager eindeutig zuzurechnen, nicht zuletzt weil viele der Autoren im Laufe ihres Lebens das politische Lager wechselten.

⁷ Beispielsweise von Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

⁸ Zur Kritik am Begriff der Generation von 98 vgl. Gullón, (Anm. 3), und Jochen Mecke, „Una estética de la diferencia: el discurso literario del 98. ¿Efemérides para un fantasma?“, in: *Iberoamericana*, Jg. 22, Nr. 3/4 (1998), S. 109-143.

⁹ Z.B. Miguel Enguñados, *Fin de siglo. Estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983; Carlos Mainer, *La edad de plata: 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona: Asenet, 1975.

¹⁰ Der Krausismus geht auf den deutschen Philosophen Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) zurück und wurde von Julián Sanz del Río (1814-1869) nach einem Stipendiaufenthalt in Deutschland nach Spanien eingeführt. Die in *La voluntad* durchgängige Tendenz der Gleichstellung von Religion und laizistischem Denken ist letztlich bereits im Krausismus und dem darauf folgenden Krausopositivismus, einer Vermittlung von idealistischem Krausismus und Positivismus angelegt. Die Verknüpfung von Fortschrittsoptimismus und Idealismus erlaubte es den spanischen Liberalen, den Krausismus als laizistische Ersatzreligion zu etablieren und damit gleichzeitig in Opposition zu den traditionalistischen katholischen Kräften zu gehen.

Schopenhauer, wie sie in ganz Europa kursierten. Auch ihre Ambivalenz zwischen Nostalgie und Modernitätsbewusstsein teilt die Generation mit den literarischen Bewegungen der europäischen Jahrhundertwende.¹¹ Zudem steht die Diskussion um die Innovation der Literatur und speziell des Romans mindestens ebenso im Zentrum der Texte wie die politische Erneuerung.

In der Folge soll sowohl die auf das Spanienthema konzentrierte engagiert-kritische Seite des emblematischen Romans *La voluntad* gebührend gewürdigt als auch das innovative ästhetische Potenzial des Textes herausgestellt werden.

Handlung und Aufbau

Dem Roman geht ein Vorwort voran, das eine thematische Leitthese aufstellt: Es erzählt vom mehrfach unterbrochenen, vom Volk aber jeweils in euphorischer Kollektivarbeit wieder vorangetriebenen Kirchenbau im manchegischen Yecla, der im Jahr 1775 aufgenommen und bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fortgeführt wurde. Der Wechsel zwischen rauschhafter Aktivität und Stagnation wird sich als paradigmatisch erweisen, ebenso wie die anachronistische Fehlleitung der Energie in ein Projekt, das mehr dem Mittelalter als der beginnenden Moderne zuzurechnen ist.

Der erste Teil des Bandes, unterteilt in 29 fragmentartige Kapitel, schildert aus Sicht eines auktorialen, aber sehr zurückhaltenden Erzählers Szenen aus dem Leben des jungen Azorín in Yecla. Landschaftseindrücke, Lektüren, Gespräche mit seinem Lehrer Yuste, einem eklektizistischen Skeptiker und Nihilisten, und mit dem Geistlichen und Archäologen Padre Lasalde sind die Bausteine der Bildungsgeschichte Azoríns. Diese erste Phase der Sozialisation findet mit dem Tod des Lehrers ihr Ende. Nachdem auch Azoríns Verlobung mit Justina gelöst wurde, die unter dem Einfluss ihres Onkels, des Geistlichen Puche, ins Kloster eintritt und dort verstirbt, hält Azorín nichts mehr in Yecla: Er beschließt nach Madrid zu gehen.

Im zweiten Teil, bestehend aus elf Kapiteln, folgt der auktoriale Erzähler dem jungen Azorín in die Hauptstadt, wo dieser sich dem journalistischen und literarischen Leben eingliedert. Der Fokus liegt, nach einem Zeitsprung von zehn Jahren, auf Azoríns enttäuschter Bilanz seiner aktiven Lebensphase, von der man nur in andeutenden Rückblicken erfährt. Immer häufiger nimmt Azorín die Gelegenheit wahr, die Stadt zu verlassen: Er spaziert zum Stadtrand, macht Ausflüge nach Getafe, wo er den resignierten Padre Lasalde besucht, und nach Toledo, wo er sich in Reflexionen über die Dekadenz der spanischen Provinz verliert.

Im dritten Teil kehrt Azorín aufs Land zurück, sucht zuerst in der Abgeschiedenheit eines Klosters Ruhe, begegnet schließlich seiner Jugendliebe Iluminada wieder, die er heiratet. Der bisherige Erzähler kommentiert kurz die Her-

¹¹ Vgl. Friedrich Wolfzettel, *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne*, Tübingen/Basel: Francke, 1999, S. 324-392, insb. S. 324-329, zu Martínez Ruiz auch S. 362-372.

ausgabe der sieben Fragmente, Tagebuchaufzeichnungen Azoríns, die dessen Analyse seiner zunehmenden Entfremdung von seiner Umgebung, sein Versinken in Depressionen festhalten.

Ein Epilog versammelt drei Briefe des Autors „Martínez Ruiz“ an Pío Baroja, in denen er von seinem Besuch bei Azorín in Yecla berichtet, der ihn erschüttert: Er findet den früheren Freund in einem Zustand kompletter Selbstaufgabe, angepasst an das mediokre Umfeld der Provinz und dominiert von der Familie seiner tatkräftigen Frau.

Spanienbild und Spanienkritik

Die Generation von 98 überhöhte die politischen und gesellschaftlichen Themen des *problema de España* wie bereits die Vorgängergeneration ideologisch, so dass es nicht nur um tagesaktuelle, praktische Fragen, sondern vielmehr um die Verhandlung eines gemeinschaftsfähigen Bildes von spanischer Nation und Gesellschaft ging.¹² Die Relevanz der Spanienkritik in *La voluntad* erschöpft sich daher nicht in der Rekonstruktion eines historisch begrenzten politischen Konflikts, sondern ist von großer mentalitätsgeschichtlicher Bedeutung.

Die Opposition der zwei Spanien, eines traditionalistisch-monarchistisch-katholischen und eines liberalen, wie sie das 19. Jahrhundert prägte, wurde schon in der Literatur des Realismus gerne auf die Opposition Stadt-Land übertragen, so z.B. in *Doña Perfecta* (1876) von Benito Pérez Galdós (1843-1920). Diese räumliche Grundkonstellation findet sich zunächst auch in *La voluntad*. Das Land verkörpert die Immobilität des Ewigen Spanien; die Zeit scheint still zu stehen: Innovationsfeindlichkeit und Angst vor Veränderung zementieren die miserablen Lebensverhältnisse der kleinen Bauern, die sich aus ihrer Verschuldung nicht aus eigener Kraft befreien können und denen die Mittel für effizientere Landwirtschaft fehlen (III,6; I,29).¹³ Die adlige Oberschicht verprasst ihre Einkommen in den Städten, anstatt durch Investition zur Erneuerung beizutragen (Absentismus). Die Jugend der Mittelschicht wird durch ein weltfremdes, theorieorientiertes Studium – vornehmlich der Rechtswissenschaft – dem Landleben entfremdet und begibt sich in das gesellschaftliche Vakuum einer hauptstadtfixierten, aber dilettantischen Provinzfaulheit (I,24; Epílogo, 2). Es herrschen Egoismus, Misstrauen und falsche Frömmigkeit. Solidarität fehlt völlig.

¹² Vgl. z.B. M. Sumner Greenfield (Hrsg.), *La generación de 1898 ante España*, Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981. Zum Thema des spanischen *nation building* vgl. Inman Fox, *La invención de España*, Madrid: Cátedra, 1998.

¹³ Zum Jahrhundertende geriet Spanien – nicht nur infolge des Verlusts von Kuba – in eine Wirtschaftskrise, insbesondere in der Landwirtschaft, die noch der dominierende Wirtschaftszweig des sich nur langsam industrialisierenden Landes war. Die Ziffern in Klammern geben (exemplarisch) Kapitel an, in denen Aussagen zu den angesprochenen Themen zu finden sind.

Das Lebensgefühl der in Armut, Kargheit und Schmutz lebenden Bauern ist von Schmerz, Tod, Religiosität und monotoner, harter Arbeit geprägt (I,1; I,26).

Obwohl Zukunftsperspektiven nicht in Sicht sind, lebt man von blinder Hoffnung. Kleine Ereignisse, Zeitungsnachrichten aus der Hauptstadt etwa, gewinnen absurde Wichtigkeit. Die Haltung gegenüber dem Fortschritt und der Wissenschaft ist eine des Alles oder Nichts, was zu verblendeter Versteifung auf Großmachtsträume oder zu resigniertem Rückzug in Vergangenheitsstilisierung führt und jede Erfolg versprechende Initiative zu kleinen Schritten im Keim erstickt (I,12; 13; 18; Epílogo, 3). Religion und Kirche sind allgegenwärtig. Die Predigt von Resignation und Lebensverachtung lässt die Kraft des ehemaligen Volksglaubens vermissen, leitet zu Weltabgeschlossenheit und langsamer Agonie, zu Todessehnsucht und Selbstkasteiung an (I,15; 21; 23; II,4).

Es zeigt sich aber, dass die Zuversicht in den Erfolg der Stadt als des Sinnbilds für das liberale, fortschrittliche Leben geschwunden ist; denn die Bilanz über das Leben in der Hauptstadt fällt kaum besser aus:¹⁴ Rundgänge durch Madrid ersetzen die Spaziergänge durch die Landschaft der Mancha. Der gesellschaftliche Stillstand wird von hektischer Betriebsamkeit überlagert, die alle Sphären des Lebens erfasst. Die Straßen Madrids kochen über vor bunter, turbulenter Geschäftigkeit, was nicht verdeckt, dass letztlich nur der Kampf ums Überleben zählt und der Einzelne isoliert bleibt (II,2). Das Treiben ist laut, schrill, vulgär und vom Tod markiert: Neben vergnügungssüchtigen, essenden, trinkenden und tanzenden Menschen passieren Leichenwagen (197-200).¹⁵ Das Schnaufen der Lokomotive (200-201, 245) ersetzt das leitmotivische Geläut der Glocken. Der lärmende Fortschritt bleibt aber unbefriedigend und sinnleer, kann er doch das menschliche Leben nicht verbessern.

Genauso ruhelos wirkt die Politik: Ohne den früheren Idealismus richtungslos, erschöpft sie sich in wortreichem und inhaltsleerem Diskurs. Den aufgeregten Debatten um Personalien steht die Konsequenzlosigkeit der Taten gegenüber (II,1). Auf dem Land herrschen die Kaziken, und manipulierte Wahlen schaffen ein Klima der Heuchelei und des Karrieregeistes (I,10; III,1). Wirklich fähige Kräfte sind von der Machtteilhabe ausgeschlossen, weiten Kreisen des Bildungsbürgertums bleibt nur das Nichtstun oder die Laufbahn des Rechtsanwalts oder Journalisten ohne Veränderungskompetenz. Literatur und Presse sind vom Nihilismus der Politik affiziert, die Intellektuellen zerfleischen sich in kleinlichen Animositäten. Ohne wahre Sachkenntnis, mit mehr stilistischer Brillanz als inhaltlicher Tiefe, versuchen sie einander auszustechen; Kleingeist, Eifersucht und Intrigenwirtschaft kennzeichnen das Milieu (II,5).

Hierbei zeichnet sich eine Ambivalenz ab, die typisch ist für die Spanienkritik der 98er Generation: Zwar werden die Missstände im Land zu einem guten

¹⁴ Vgl. auch Miguel Ángel Lozano Marco, „Madrid en *La voluntad* (1902)“, in: Antonio Díez Mediavilla (Hrsg.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante: Aguaclara/Juan Gil-Albert, 1998, S. 159-176.

¹⁵ Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich durchgehend auf die Ausgabe José Martínez Ruiz [Azorín], *La voluntad*, hrsg. E. Inman Fox, Madrid: Castalia, 1989.

Stück der Rückständigkeit des Alten Spanien angelastet, doch erscheint das Gegenbild des Neuen Spanien durch dessen Begleitumstände des Identitätsverlustes, der Verabsolutierung des Materialismus und des Gewinnstrebens, durch Korruption und Filz nicht wirklich verlockend. Letztlich wird dem einfachen Volk auf dem Land als Träger einer Jahrhunderte alten Kultur vor der Stadt der Vorzug gegeben. Das idealisierte Gegenbild zur desillusionierenden Wirklichkeit basiert auf überhöhten Mythen: In den alten Traditionsgütern spanischer Kultur, den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Dichtern, der Malerei El Grecos, einer reinen, einfachen Sprache und spanischem Idealismus in der Nachfolge des Romantikers Larra soll das Land Kraft für einen Neuanfang finden.

Psychogramm einer Generation

An der Figur Azorín wird in einem Anti-Bildungsroman die Geschichte einer gescheiterten Sozialisation abstrakt vorgeführt. Er verkörpert das Charakterprofil seiner Generation, ist eine Stellvertreter-Figur für die Rollensuche eines neuen sozialen Typs, des Intellektuellen in der spanischen Restauration:

Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista. (255)

Die Angehörigen der jungen intellektuellen Oberschicht schweben in gesellschaftlichem Leerraum, sind ihrer ländlichen Umgebung entfremdet, gehen keiner regelmäßigen Tätigkeit nach, und selbst ihre Studien sind wenig zielgerichtet und letztlich unproduktiv. Viele verharren im unbegrenzt währenden „Vorbereitungsstadium“ für eine spätere juristische Laufbahn, andere sind journalistisch tätig, doch ihre Texte verhallen und bleiben wirkungslos. Ihre Isolation ist den jungen Leuten teils klar und sie reagieren mit Richtungslosigkeit, Entscheidungsschwäche, Niedergeschlagenheit und Zweifeln am Sinn des Lebens. Ihr psychischer Zustand ist labil, sie neigen zu Alkoholismus, Vergnügungssucht, zu pathetischen Ausbrüchen und Todessehnsucht. Zwar fallen sie jähe Wünsche an, doch fehlt ihnen das Durchhaltevermögen, angefangene Unternehmungen zu Ende zu führen.

Su espíritu anda ávido y perplejo de una parte á otra; no tiene plan de vida; no es capaz del esfuerzo sostenido; mariposea en torno á todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones. Así en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas ... (196)

Sie frönen einer kontemplativen, ästhetisierenden Lebenshaltung, die sie zu allem einen distanzierten Abstand halten lässt: „Ver trabajar es siempre una cosa edificante, y ver trabajar á un carpintero es casi un idilio conmovedor“ (259)

stellt Azorín (selbstironisch?) fest. Ihre Passivität spiegelt dabei die wenig tatkräftige Haltung ihrer Landsleute, die sich über die schlechte wirtschaftliche Situation beklagen, ohne zu deren Besserung beizutragen (passim, z.B. 295). Die angehenden Juristen im provinziellen Casino machen den gleichen Fehler: Statt sich politisch zu engagieren, sprechen sie über die Reden der Politiker (260). Schließlich hat die Ästhetisierung einen entscheidenden Vorteil: Sie enthebt einen nicht nur der Verpflichtung zum Handeln, sondern auch des praktisch-ethischen Urteils. Ruhe ist so schön wie Bewegung: „En cuanto al aspecto ético, es secundario. La belleza es la moral suprema.“ (268)

Um ihre Lebensunfähigkeit und ihre Minderwertigkeitsgefühle zu tarnen, benutzen die jungen Intellektuellen ihre eklektische Bildung, um sich ein heroisches und hochintelligentes Lebensgefühl zu stilisieren. Sie greifen zur Faszination logischer Argumentation und sprachlicher Ausdruckskraft, um sich vom Schwung ihrer Gedankenketten forttragen zu lassen. Ihre nihilistisch-materialistische Vorbildung, christlich-mystizistisch verklärt, lässt sie alles in ihrer Umgebung relativieren, um sich ihr Phlegma vor sich selbst zu rechtfertigen. Brüche im eigenen Denken werden ihnen nicht bewusst. Die Aussichtslosigkeit, der Isolation, dem Tod und dem Schmerz zu entkommen, wird als allgemeinemenschliche Erfahrung und als letzter „Sinn“ der Welt angesehen. Ihre Bildung nutzt dieser Generation nicht nur zur Evasion, sondern gleichzeitig zur Selbsttäuschung und Aufrechterhaltung eines labilen emotionalen Gleichgewichts.

Zentral – und titelgebend – ist die Diagnose der allgemeinen Willensschwäche, die der junge Azorín sich in seinem Tagebuch auch selbst stellt: „la abulia paraliza mi voluntad“ (274). Das Konzept des Willens ist explizit Schopenhauers Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung* entlehnt (70, 275). Mehrfach wird die Differenz zwischen innerer und äußerer Welt beschworen und als Ursache, sozusagen als *conditio humana* der Entfremdungssituation benannt.¹⁶ Die Welt sei nur in den Augen des Betrachters wahr, nur Bild, und verliere damit ihre Relevanz. Erkenntnis über die Welt kann nicht gewonnen werden – ein neokantianischer Gedanke, mit dem die Jungen ihre Orientierungslosigkeit verbrämen (z.B. 100ff.). Die Indifferenz der Welt ist in der impassiblen kastilischen Landschaft verkörpert, ebenso wie in den ziehenden Wolken, deren Muster sich ohne menschliches Zutun wiederholen („eterno retorno“). Vor diesem Hintergrund wird die antike *ataraxia* als weise Lebenshaltung beschworen, wobei nicht versäumt wird zu erwähnen, dass es sich hierbei um die laizistische Variante der christlichen Resignation handele (170), die an anderer Stelle als Grundübel der spanischen Malaise angeprangert wird. Azorín ist bekennender Leser des Skeptikers Montaigne (95, 174) und führt mit seinem durch europäische Philosophie unterfütterten Pessimismus nur eine lange Tradition spanischer Lebensentsagung

¹⁶ Für Luis Sánchez Francisco (*Mística y „razón autobiográfica“ en los primeros escritos de José Martínez Ruiz [Azorín]. Aplicaciones del método interdisciplinar antropológico abierto*, Poznán: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 1995) ist die Grundspannung zwischen innerem und äußerem Leben das gemeinsame Band der Trilogie um *La voluntad*.

fort. So befindet sich unter den archäologischen Funden des Padre Lasalde eine Statue aus vorrömischer Zeit, deren Gesichtsausdruck „una incredulidad piadosa y fina“ (142) spiegelt, die also bereits in grauer Vorzeit dem iberischen Menschen eigen gewesen sein muss. Eine solche Ergebenheit in die mentalitätsgeschichtliche *longue durée*, die *intrahistoria* Unamunos, ist ganz im Sinne des Vorläufers der 98er Ángel Ganivet (1865-1898), Autor des programmatischen *Idearium Español* (1897).¹⁷

Abulia und pessimistische Lebenshaltung sind aber nicht nur im spanischen Kontext verankert, sondern speisen sich ebenso aus der Moderne- und Erkenntniskritik der Jahrhundertwende, dem *mal du siècle*, wie es auch in den europäischen Avantgarden beschworen wird. Die Generation Azoríns sei die der „feroz análisis de todo“, die durch Überbildung und ständige Selbstreflexion der Alltagspraxis entfremdet und handlungsunfähig sei (255). „¡Soy un hombre de mi tiempo! La inteligencia se ha desarrollado á expensas de la voluntad.“ (268) Wie in der Ästhetik der europäischen Dekadenz wird in Reaktion auf die Fremdheit der Außenwelt der Reichtum des autarken Innenlebens aufgewertet: „¿Qué importa que la realidad interna no ensamble con la externa?“ (194)

Phänomenologie, Polyphonie und ironische Distanz

Zu Anfang eines jeden der in sich geschlossenen Kapitel herrscht eine ausgeprägte externe Fokalisierung vor, die sich auf physisch Wahrnehmbares beschränkt. Oft wurde diese Beschreibungstechnik mit einer Kameraperspektive oder mit dem „phänomenologischen“ Erzählen der Autoren des *nouveau roman* verglichen.¹⁸ Die Annäherung an die Figuren und die jeweiligen thematischen Kapitelschwerpunkte kann metaphorisch als „Zoom“-Technik beschrieben werden: Es erfolgt zunächst die Beschreibung der Landschaft, der Interieurs, dann die der Figuren, schließlich werden die Figuren im Gespräch gezeigt. So ist die Vorstellung der Stadt Yecla im ersten Kapitel, Justinas und ihres Vaters Puche im zweiten und die Yustes und Azoríns im dritten angelegt. Unmerklich vollzieht sich jedoch bei den Gesprächen zwischen Yuste und Azorín ein Wechsel in die Innenperspektive der Figuren (variable interne Fokalisierung). Gleichzeitig nimmt der auktoriale Erzähler zunehmend eine ironische Distanz zu den Figuren ein, so dass eine Situation der Polyphonie entsteht, in der die Stimmen der Figuren und die des Erzählers unvermittelt in Konkurrenz stehen. Durch die interne Fokalisierung überlagern sich zudem die Erzähler- und die Figurenperspektive so sehr, dass nicht zu entscheiden ist, inwieweit die Erzählerironie in eine ironische Distanz der Figuren zu sich selbst umschlägt (I,8; 7; 22).

¹⁷ Ganivet erhebt Seneca zum geistigen Vater dieser genuin spanischen Haltung und leitet sie direkt aus den geographisch-klimatischen Bedingungen des Landes ab, vgl. Ángel Ganivet, *Idearium Español*, Madrid: Espasa-Calpe, ⁶1962, S. 131-139.

¹⁸ Vgl. Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid: Alhambra, 1980.

Die maßgebliche narrative Relativierungsstrategie ist die Ironie. Alle Aussagen des Romans werden konsequent in Frage gestellt. Die literarische Form entspricht so der programmatischen Lebenshaltung des Skeptikers Azorín:

De este modo en mi escepticismo de los libros y del estilo he llegado á una especie de *ataraxia* que me parece muy agradable. Entre la indignación y la ironía, me quedo con la ironía... (263)

Die selbstbewusste und selbstgerechte Rede der Figuren wird mit ihrer Labilität und Verletzlichkeit kontrastiert, ihre Gedankenexperimente werden als Schutzmechanismus dargestellt, Selbsttäuschung und Bildungsdünkel fliegen auf. So ist Yustes erhitzte Rede zur Gewalt gegen das Eigentum in Anlehnung an anarchistische Lehren letztlich auf seinen Ärger zurückzuführen, dass er im Artikel eines befreundeten Journalisten nicht zitiert wurde.¹⁹ Seine Aggressivität steht in Kontrast zur friedlichen Umgebung des stillen Augustabends (80-84). Als er sich seinen Ärger von der Seele geredet hat, verstummt er selbstzufrieden:

Y el maestro, calmado con la apacibilidad de la noche, sonrió, satisfecho de su pintoresca asociación de ideas. Y le pareció que sus paradojas de hombre sincero valían más que las actas de diputado y las carteras ministeriales de su frívolo amigo. (84)

Zudem widerspricht er sich an anderer Stelle selbst – diesmal friedfertig aufgelegt –, als er Azorín mit Verweis auf Platon und Tolstoi von gewaltsamem Aufruhr abbringen und auf passiven Widerstand einschwören will (114-119). Der Diskurs der Figuren wirkt lächerlich, weil ihre mit hohen Ideen, Pathos und Rhetorik aufgeblähten Sätze dem nichtigen Gegenstand nicht gerecht werden, z.B. anlässlich der philosophisch unterfütterten Rede vom glücklichen Leben der Käfer, die ganz ohne Bildung so viel weiser und zufriedener sein müssen als die Menschen (160-163). Oft werden die Figuren durch die Romanwirklichkeit widerlegt, müssen sich ihr beugen und frühere Äußerungen zurücknehmen, z.B. läuft Azoríns enthusiastischer Artikel über die Erfindung der Wunderwaffe „toxiro“ ins Leere und wird von den blamablen Testergebnissen komplett revidiert (123-128). Meist ist die Diskrepanz zwischen gezeigter Wirklichkeit und Figurenrede den Figuren selbst gar nicht bewusst, z.B. begleitet „el Abuelo“, der alte kastilische Bauer, während seine flechtenden Hände keinen Moment stillstehen, Yustes feurige Rede über „el provenir de toda esta clase labradora“ mit einem stillen Lächeln (175f.).

Die ironische Brechung verhindert nicht, dass der Erzähler teilweise mit den Einschätzungen seiner Figuren konform geht – er gibt sie auch niemals völlig der Lächerlichkeit preis, sondern bejaht sie als „Persönlichkeiten“ sogar explizit (z.B. 257). Trotzdem bleibt der Stellenwert der Kritik aus Figurenmund fraglich, nicht

¹⁹ Eine ähnliche Motivation hat die Rede über literarischen Ruhm (101-109). Auch Azorín ist nicht frei von solchen Anflügen (216).

alle Punkte werden auktorial bestätigt. Die Valiabilität der Information im Roman ist somit unterschiedlich. Den Figuren ist in Teil eins und zwei ein auktorialer Erzähler vorgeschaltet. Dieser Erzähler tritt in Teil drei als Herausgeber der Tagebuchaufzeichnungen der Figur Azorín auf, von Textfragmenten, die so ohne ironische Relativierung für sich selbst sprechen, lediglich vom Herausgeberkommentar perspektiviert. Die drei Briefe im Epilog schließlich tragen die Unterschrift „Martínez Ruiz“ und werden somit dem Autor des Romans in den Mund gelegt. Während in den ersten beiden Teilen eine „phänomenologische“, zudem polyphone und multiperspektivische Sicht auf die Dinge aufgebaut wird, die dem Leser ein eigenes Urteil suggerieren soll, leise gesteuert durch Ironie, wird im zweiten Teil die physische Krise aus der Innensicht Azoríns beleuchtet. Der letzte Teil bringt die expliziteste, auktorial verlässlichste Perspektive ein: eine soziologische Analyse, die aber nicht die Vielschichtigkeit der übrigen Passagen erreicht. Selbst „Martínez Ruiz“ als höchste auktoriale Instanz setzt seine Rede in Anführungszeichen: In seinen Briefen an Pío Baroja stellt er fest, dass Ironie und Paradox auf dem Land nicht verstanden werden: „;Ellos creían que yo creía en lo que iba diciendo!“ (298) Ein Fehler, vor dem der Leser sich hüten sollte!

La voluntad bespiegelt also das *problema de España* komplex und von mehreren Seiten. Der literarische Beitrag zu einem lebensweltlich relevanten Diskurs nutzt seine Polyvalenz und lässt sich nicht festlegen. Diese Ambivalenz zwischen Selbstaussdruck und Selbstzurücknahme ist als das prominente Zeichen einer peripheren Moderne gelesen worden, die zwischen der Imitation der europäischen Moderne und dem modernen Authentizitätsanspruch hin- und hergerissen ist. Die Ironie als paradoxe Möglichkeit der Nicht-Festlegung bietet (zumindest ästhetisch) einen Ausweg aus diesem Dilemma.²⁰

Romanästhetik und Intertextualität

Literaturästhetisch versucht *La voluntad* sich von den literarischen Formen des 19. Jahrhunderts zu lösen und eine neue, authentische literarische Sprache zu finden,²¹ wobei die Figuren als Sprachrohr explizit metaliterarische Aussagen treffen, die in der Form des Romans exemplarisch verwirklicht werden. Es handelt sich also um einen Metaroman, der mit der Technik der *mise en abyme* arbeitet. Diese Integration der Romankritik in den Roman gilt seit André Gide als Kennzeichen der Moderne.²² Die Absage an progressiv-liberale Fortschrittsgläubigkeit

²⁰ Vgl. Mecke, (Anm. 8), S. 140.

²¹ Schon Luis S. Granjel (*Retrato de Azorín*, Madrid: Guadarrama, 1958) weist nach, inwiefern man bei Martínez Ruiz von einer postrealistischen Ästhetik sprechen kann. Für eine Analyse der gegen die Tradition gerichteten Erzähltechniken Martínez Ruiz' vgl. Kathleen M. Glenn, *Novelistic Techniques of Azorín (José Martínez Ruiz)*, Madrid: Playor, 1973.

²² Zu diesem Aspekt vgl. Carlos Javier García, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid: Jucar, 1994.

und epistemologischen Optimismus wird vom Bruch mit dem psychologischen Gesellschafts- und Geschichtsroman begleitet.

Mit Miguel de Unamuno, dem Erfinder der *nivola*, teilt Martínez Ruiz die kritische Haltung zum „Geschichtenerzählen“. Seine Kritik an der geschlossenen Kausalität der Fabel, wie sie in realistischen und naturalistischen Romanen vorherrscht, ist nicht nur ästhetisch, sondern auch erkenntnistheoretisch bedingt: Dem Leben sei eine solche Geschlossenheit und Erklärbarkeit fremd: „Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria...“ (133) Bereits an dieser Argumentation zeigt sich ein Grundmoment der ästhetischen Erneuerung Martínez Ruiz’: Seine Innovation bedeutet nicht unbedingt eine Verabschiedung des Repräsentationsanspruchs, sondern ist auch Zeichen der Suche nach einer neuen Form, die einer veränderten epistemologischen Grundhaltung nach der Krise des Positivismus gerecht wird. Insofern thematisiert der Roman *La voluntad* eine Krise des Erzählens, die er zugleich aufhebt, indem er neue Formen findet.²³

Charakteristisch für den Aufbau der Romane Martínez Ruiz’ ist die Gliederung in fragmentartige, in sich geschlossene Kapitel mit zyklischen Strukturen. Die zeitliche Kontinuität einer Handlung wird zugunsten einer losen Folge von Szenen, Tableaux, Wahrnehmungen, Momentaufnahmen aufgegeben. Die Geschlossenheit der einzelnen Fragmente kann einmal inhaltlich gegeben sein: Ausgangspunkt ist die emotionale Befindlichkeit einer Figur, deren verbale Verarbeitung in der Rede im Kapitel geschieht; das Ende wirft einen ironischen Blick auf die erreichte Sublimierung des Problems. Andererseits wird durch Wiederholung von Wortmaterial Geschlossenheit erreicht: Iluminadas „voluntad incontrastable“ rahmt so das kurze Kapitel I, 27 wie ein Motto (184-185).²⁴ Diese Struktur hat weitreichende Folgen: Die räumliche Komponente wird vor der zeitlichen Kontinuität privilegiert, Beschreibungen gewinnen Eigenwert gegenüber der Handlung, die Identifikation mit den handelnden Subjekten tritt gegenüber der ästhetischen Betrachtung in den Hintergrund, gegebenenfalls kann auch der Stil vor dem Erzählinhalt die Oberhand gewinnen.²⁵ Ein paradigmatisches Beispiel für diese Verschiebung des Erzählinteresses sind Martínez Ruiz’ Landschaftsbeschreibungen: „Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*...“ (130).

Ihre Filiation haben diese Momentaufnahmen einerseits in den *cuadros costumbristas*; Pate stand auch der literarische Impressionismus der Brüder Goncourt, die ausdrücklich als Vorbild benannt werden (133f., 214). Andererseits ist die kleingliedrige Struktur Folge der engen Verbindung mit Kurzformen des

²³ Vgl. Wolfzettel, (Anm. 11), S. 362.

²⁴ Diese Technik wird in späteren Werken, z.B. in *Doña Inés* (1925) perfektioniert.

²⁵ Letzteres ist nicht immer der Fall, schließlich sind auch essayistische Passagen in das heterogene Flechtwerk von *La voluntad* eingebunden.

Journalismus, wie schon beim Vorbild Larra. Die Nähe zum Prosagedicht legt die Bezeichnung „novela lírica“ nahe.²⁶

Hinsichtlich der Figurenkonzeption weicht *La voluntad* von den Vorgaben des Realismus hauptsächlich darin ab, dass die Figuren nicht in eine „realistisch“ ausgestaffierte diegetische Welt eingebettet werden, so wird z.B. Azoríns familiäres Umfeld mit keinem Wort erwähnt. Durch dieses Aussparen von sozialen Bindungen erscheint der Protagonist als symbolische Waise, was die naturalistisch-deterministische Perspektive um eine wichtige Komponente verkürzt, da genetisch-biologisches Erbe ausgeblendet und geistiges Erbe, das er von seinem Lehrer Yuste vermittelt bekommt, privilegiert wird.²⁷ *La voluntad* kann als „Thesenroman“ gesehen werden, dessen Figuren abstrakte Prinzipien verkörpern²⁸ und in dem darüber hinaus oft der diskursiven Entwicklung der Ideen im Gespräch der Figuren vor einer Umsetzung der Thesen in eine exemplarische Handlung der Vorzug gegeben wird.²⁹

Die Innenperspektive der Figuren bleibt dagegen weitgehend psychologisch stimmig, worin man, gekoppelt mit der Handlungsarmut und der Impassibilität der Haltung des Erzählers, das Vorbild Flauberts erkennen kann (z.B. explizit 145, 215, 265). Als Träger des Dialogs treten die Figuren mit eigener Stimme auf und tragen zur Polyphonie des Romans bei. Auf die auch programmatisch eingeforderte Natürlichkeit der Dialoge wird Wert gelegt (133). Die Gespräche der Figuren werden in direkter Rede wiedergeben, in Nähe zur gesprochenen Sprache, teils in Form von Theaterrepliken mit Regieanweisungen, was den Eindruck von außen beobachteter Szenen verstärkt. Gesprächspausen, Schweigen, Nonverbales werden notiert.

Auch bezüglich des Stilideals haben die Romanfiguren klare Vorstellungen: Die Sprache soll knapp und treffend sein (214), ein einfacher, klarer Stil in der Tradition des *estilo llano* des ersten Siglo de Oro, gerade entgegengesetzt dem rhetorisch verbrämten und groß tönenden „estilo brillante“ der von den Kritikern

²⁶ Vgl. Darío Villanueva (Hrsg.), *La novela lírica*. Bd. 1: *Azorín, Gabriel Miró*, Madrid: Taurus, 1983; sowie Carmen Hernández Valcárcel u. Carmen Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1996.

²⁷ Vgl. Mary Ruth Strzeszewski, *Writer in the Landscape: Authorial Self-Representation and Literary Form in the Landscape Writings of Unamuno and Azorín*, Potomac: Scripta Humanistica, 2006, S. 60f. u. 76.

²⁸ In den wenig ausgebildeten, „flachen“ weiblichen Figuren wird die erzählstrategische Besetzung besonders deutlich: Justina als weiblicher Gegenpart Azoríns stirbt wie er an Willenlosigkeit, die sich aber infolge geistlicher Indoktrination im Kloster einstellt. Iluminada ist erotisch anziehend und willensstark, perpetuiert aber in ihrem Verhalten die Sozialstruktur auf dem Land und ist so kein geeignetes Gegenbild zu ihrem Mann.

²⁹ Roberta Johnson spricht in diesem Sinne von einer „philosophical novel“ (*Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1993).

gefeierten Modeliteratur (112, 234f.). Vorbild ist die (neuentdeckte) mittelalterliche spanische Literatur der „primitivos“, die mit wenigen sprachlichen Mitteln exakt den Ton traf (212, 214).³⁰

Das Bild von Martínez Ruiz als das eines innovativen Schriftstellers auf der ästhetischen Höhe seiner Zeit bestätigt sich auch in seiner späteren Entwicklung. In den 20er Jahren wurde er als Vorbild der avantgardistischen Schriftsteller gehandelt, die sich anschickten eine deshumanisierte *novela nueva* im Sinne Ortega y Gassetts zu schaffen.³¹ Die Tendenz zur Intertextualität und Metaliteratur verstärkt sich in der Schaffensphase von 1915-1925, die Domingo Ródenas unter das Motto „ciclo de recreaciones mítico-literarias“ oder „ciclo de juegos intertextuales“ fasst,³² und der Romane wie *Don Juan* (1922) und *Doña Inés* (1925) zuzurechnen sind. In der zweiten Hälfte der 20er Jahre experimentiert Martínez Ruiz (jetzt bereits als Azorín) mit dem surrealistischen Theater. Seine Romane *Félix Vargas/El caballero inactual* (1928) und *Superrealismo/El Libro de Levante* (1929) führen diese Versuche auf dem Gebiet der Erzählliteratur fort.³³

Stilerneuerung: die Landschaftsbeschreibung

Landschaftsbeschreibungen markieren seit der Romantik und auch im Realismus die Verschiebung des Interesses vom Zentrum zur Peripherie, von der Stadt zum Land. Für Spanien gilt diese Verschiebung gleich doppelt und ist paradigmatisch: Die Beschäftigung mit wirtschaftlich rückständigen und gesellschaftlich traditionellen Landstrichen ist die Steigerung der Beschäftigung mit Spanien, das im

³⁰ Mit diesen literaturkritischen und literaturhistorischen Passagen beteiligte sich Martínez Ruiz auch an der Diskussion um den spanischen Kanon im Sinne einer *invention of tradition*, vgl. Fox, (Anm. 12), S. 97-109. Zu einer Zusammenstellung der Literaturkritik Martínez Ruiz' vgl. Manuel María Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974. Zu den literaturkritischen Urteilen in *La voluntad* vgl. Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, San Vicente de Raspeig: Universidad de Alicante, 2007, S.74-80.

³¹ Vgl. Robert C. Spires, *Transparent Simulacra. Spanish Fiction, 1902-1926*, Columbia: University of Missouri Press, 1988, S. 75 und Dagmar Schmelzer, *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre. Azorín, Benjamín Jarnés und der Film*, Tübingen: Narr, 2007, S. 165-170.

³² Vgl. Domingo Ródenas, „Introducción“, in: Azorín, *Félix Vargas. Superrealismo*, hrsg. von Domingo Ródenas, Madrid: Cátedra, 2001, S. 11-105, hier: 16.

³³ Vgl. z.B. Andrée Ricau-Hernández, *L'Univers romanesque d'Azorín. Etude structurale*, Toulouse: Editions Universitaires du Sud, 1995; Pedro Ignacio López García, *Azorín, poeta puro*, Alicante: Juan Gil-Albert, 2005, S. 407-461 und den Sammelband *Azorín et le surréalisme*, Pau/Gardonne: Université de Pau et des Pays de L'Adour/Fédérop, 2001. Azoríns Surrealismus-Begriff unterscheidet sich von dem der französischen Surrealisten um André Breton, vgl. z.B. Diego Martínez Torrón, „Impresionismo y surrealismo en Azorín“, in: ders. (Hrsg.), *Con Azorín. Estudios sobre José Martínez Ruiz*, Madrid: SIAL, 2005, S. 35-55.

Vergleich zu Europa als rückständig und peripher wahrgenommen wird. Selbst bei Autoren wie Martínez Ruiz, der in Monóvar geboren ist und in Yecla jahrelang zur Schule gegangen war, erfolgt die Entdeckung der kastilischen Landschaft aus der Perspektive des Städters, oder zumindest eines Menschen, der dem Landleben entfremdet ist und das Land somit bar von utilitaristischen Überlegungen quasi von außen sehen kann. In diesem Sinne erfinden die Autoren von 98 Kastilien neu, wenn sie auch literarisch durchaus in einem Traditionszusammenhang stehen.³⁴

In Martínez Ruiz' Landschaften ist sowohl das Erbe des Naturalismus lebendig, demzufolge das Milieu den Menschen in seinen Anlagen und seinem Entwicklungspotenzial determiniert und in dem daher die Raumbeschreibung als Hintergrund für die Figurencharakterisierung dient,³⁵ als auch das Erbe der Romantik, in der die Landschaft im Einklang mit der subjektiven Stimmung des Betrachters steht, der sich in ihr wieder findet (Seelenlandschaft). Es gibt eine klare Kontinuität zum *cuadro costumbrista*, das nostalgisch traditionelle soziale Typen in ihrer Umgebung festhielt.

Gleichzeitig gewinnt die Landschaft aber eine neue Autonomie, wird um ihrer selbst Willen beschrieben und tritt fast als Ersatzprotagonist in Erscheinung. Diese Emanzipation der Landschaft von der narrativen Funktionalisierung kann als *deshumanización* nach Ortega y Gasset gelesen werden, was den Akzent auf die Ästhetisierung, die *intranscendencia* legt.³⁶ Entsprechend ist auch davon gesprochen worden, dass Martínez Ruiz die Beschreibungstechnik aus Baudelaires Prosagedichten auf die kastilische Landschaft überträgt.³⁷ Gleichzeitig ist diese Unabhängigkeit der physischen Wirklichkeit vom Menschen aber auch konform mit der philosophischen Aussage des Romans, der von einer Nichtvereinbarkeit der äußeren und inneren Wirklichkeit ausgeht. Sie spiegelt obendrein einen handfesten Entstehungskontext: Geographische Exkursionen, die positivistisch-physische Begegnung mit der Landschaft und das Verfassen von Reiseliteratur kamen schon zur Gründungszeit der Institución Libre de Enseñanza³⁸ in Mode.

Ein sehr bekanntes Beispiel für die Technik der Landschaftsbeschreibung bei Martínez Ruiz ist der Anfang des ersten Kapitels von *La voluntad*.

³⁴ Vgl. die Definition der Generation über das *problema de España* bei Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Buenos Aires: Austral, 1947.

³⁵ Für eine deterministische Lektüre der Landschaftsbeschreibungen der 98er Generation vgl. Helene Tzitsikas, *El sentimiento ecológico en la generación del 98. Unamuno – Gánivet – Azorín – Valle-Inclán – Baroja*, Barcelona: Borrás, 1977.

³⁶ Vgl. Jochen Mecke, „Del ‘paisaje del alma’ al ‘alma del paisaje’: paisajismo en el discurso literario del 98“, in: Wolfgang Matzat (Hrsg.), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Madrid/ Frankfurt a.M.: Vervuert, 2007, S. 53-81.

³⁷ Vgl. Strzeszewski, (Anm. 27), S. 144.

³⁸ Die von liberalen Kreisen als Alternative zum klerikal dominierten Bildungswesen gegründete Institución Libre de Enseñanza war Forum der liberalen Öffentlichkeit.

A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza à clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo. Y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras, todos los gallos de la ciudad dormida cantan. En lo hondo, el poblado se esfuma al pie del cerro en mancha incierta. Dos, cuatro, seis blancos vellones que brotan de la negrura, crecen, se ensanchan, se desparraman en cendales tenues. El carraspeo persistente de una tos rasga los aires; los golpes espaciados de una maza de esparto, resuenan lentos.

Poco à poco la lechosa claror del horizonte se tiñe en verde pálido. El abigarrado montón de casas va de la obscuridad saliendo lentamente. Largas vetas blanquecinas, anchas, estrechas, rectas, serpenteantes, se entrecruzan sobre el ancho manchón negruzco. Los gallos cantan pertinazmente; un perro ladra con largo y plañidero ladrado. (61)³⁹

Das Dorf Yecla erwacht im Morgengrauen langsam zum Leben. Es handelt sich um eine Landschaft, also um Natur im Auge des Betrachters. Die imaginäre Betrachterposition eines nicht deiktisch realisierten Erzählers (d.h. eines Erzählers, der nicht „Ich“ sagt) befindet sich an einem erhobenen Platz in beträchtlicher Entfernung vom Objekt der Beobachtung, denn die Siedlung liegt in der Ferne, in einer Niederung. Die Licht- und Farbwerte der Ebene und des Himmels werden plastisch beschrieben. Die intermediale Referenz auf die Malerei ist in „pincelada blanca“ explizit.⁴⁰ Die Szenerie ist bewegungsarm, die Tonalität ändert sich nur langsam, in zeitlichen Abständen, mit dem steigenden Stand der Sonne. Die Landschaft wird im Entstehen gezeigt („brotan“, „crecen, se ensanchan, se desparraman“),⁴¹ ein für Martínez Ruiz typischer Umgang mit der Zeitlichkeit: Die Wahrnehmung wird in Momentaufnahmen und Einzeleindrücke eingefroren, in isolierte Bilder, die aufeinander folgen, die zeitliche Kontinuität aufbrechen und die Fragmenthaftigkeit des Gesamtaufbaus auf der Mikroebene wiederholen.

³⁹ Ein weiteres Beispiel für eine Landschaftsbeschreibung findet sich im 29. und letzten Kapitel des ersten Teils (191-194).

⁴⁰ Vgl. dazu Mercedes Valdivieso Rodrigo, *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*, Köln/Wien, Böhlau, 1988; Lily Litvak, *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1939*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998; Gayana Jurkevich, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999; José Luis Bernal Muñoz, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante, 2001. Schon bei den *costumbristas*, z.B. Mesonero Romanos, war die Metapher des Literaten als eines Malers gängig. Seit der Gründung eines Lehrstuhls für Landschaftsmalerei 1844 nahm die Zahl solcher Gemälde in der spanischen Kunst stetig zu, vgl. Strzeszewski, (Anm. 27), S. 2. Um die Jahrhundertwende waren spanische Landschaften ein beliebtes Motiv u.a. der Impressionisten Darío de Regoyos (1857-1913), Aureliano Beruete (1845-1912) und Ignacio Zuloaga (1870-1945).

⁴¹ Diese zeitliche Beweglichkeit findet in der räumlichen der verschwimmenden Konturen „indeciso“, „incierto“, „se esfuma“ ihr Äquivalent.

Leben erhält das Bild von Geräuschen: Aggressive, plötzliche, harte Klänge von weitem (z.B. „carraspeo“) erzeugen eine Art Nachhall, der in der sonst dominierenden Stille ein Raumempfinden und damit einen physischen Wirklichkeitseindruck suggeriert. Gleichzeitig wird durch den Kontrast des anhaltenden visuellen und des plötzlichen, einmaligen akustischen Eindrucks eine Verortung im Augenblick erreicht, die durch den Präsensgebrauch unterstützt wird. Diese „realistische“ Wirkung des akustischen Elements ist Methode, wird es doch im metaliterarischen Kommentar als Möglichkeit gepriesen, die beschriebene Wirklichkeit „plástico, tangible“ zu machen (131). Durch die synästhetisch-sinnliche Wirkung der Passage wird auch eine erste emotionale Reaktion hervorgerufen: Der Raum in den ersten Morgenstunden ist klar, frisch, aber auch unfreundlich hart und kalt.

Es wird zunächst keine explizite auktoriale Semantisierung der Landschaft – beispielsweise im auktorialen Kommentar – vorgenommen. Vergleiche, die in den metaliterarischen Passagen des Romans eindeutig als tönerner Anzeichen des kitschigen und verbrauchten „estilo brillante“ gelten (131), werden vermieden. Der hauptsächlich parataktische, asyndetische Stil, die Reihung von Adjektiven, sind nicht dazu geeignet, der Beobachtung logische Strukturen, eine Sinnzuweisung zu unterlegen. Es werden Eindrücke reflektiert.

Allerdings wird die Landschaft durch die Augen und Ohren eines – erzählenden – Betrachters wiedergegeben: Die „detalles sugestivos“ (131), die nach impressionistischer Schule zur stimmungsmäßigen Färbung dienen und den Text unmittelbar lebensecht machen sollen, sind durch die selektive Wahrnehmung des Beschreibenden bereits gefiltert und leisten mehr als nur eine materialistisch-photographische Wiedergabe des Gesehenen. In den Nuancen der Farbgebung und der Variationen von Hell und Dunkel („lechoso“, „blanquecinas“, „negruzco“) ist die Suche nach dem exakten Wort zu sehen, die Martínez Ruiz zu seinem Stilprinzip erklärt.⁴² Die menschliche Perspektive des Betrachters äußert sich vielfältig: Nach „objektiven“ Feststellungen, wie „lenta, pausada“ gipfelt die Klimax im nicht mehr bloß deskriptiven „melancólica“, die Hähne krähen „pertinazmente“ und werden so anthropomorphisiert, ebenso die Hunde, deren Gebell als „plañidero“ bezeichnet wird. Der Husten „rasga los aires“, eine bildliche Vergegenwärtigung des Gewaltamen, Plötzlichen des Geräusches, die nicht den Laut an sich, sondern seine sinnliche Erfassung im Auge hat.

Durch Wiederholungen stellt sich implizit die Semantisierung des Raums ein, die explizit verweigert wird: Die Empfindung „langsam und regelmäßig“, die für das Lebensgefühl der Immobilität, der Sinnlosigkeit und Trägheit der Protagonisten so typisch ist, kehrt schon in den ersten zwei Sätzen des Romans hartnäckig wieder: „lenta“, „lentos“, „lentamente“, „pausada“, „golpes espaciados“, „poco a poco“. Auch auf formaler Ebene wird sie gespiegelt: Parataxen und Asyndeta machen die Syntax gleichförmig und abwechslungsarm, rhythmisch und monoton. Adjektive stehen wie Schlagwörter nebeneinander, verschieben die Bedeutung nur um Nuancen. Die Schritte von „dos, cuatro, seis“ sind klein, aber gleichmäßig. Oft werden die Adverbien nicht auf *-mente* gebildet, sondern adjektivisch den Substantiven zu-

⁴² Vgl. Riera, (Anm. 30), S. 74f. u. 80.

geordnet, Verben sind weit seltener als Adjektive. Am bewegungsarmen Raum scheint die durch monotonen Rhythmus gleichförmige Zeit gedehnt vorbei zu fließen.⁴³ Hier entsteht das Zeitempfinden durch das Schlagen der Glocken, anderswo im Roman durch Urticken, Geschirrscheppern, Hammerschläge.

Oft ist diese redundante Kodierung erst im Hinblick auf den ganzen Roman und das Gesamtwerk auffällig, wenn einzelne Bestandteile des Beschreibungsrepertoires leitmotivartig wieder und wieder verwendet werden, um die triste Ausgangsstimmung erneut zu evozieren. Auf den zweiten Blick wird durchaus eine Funktionalisierung der Landschaftsbeschreibung im Sinne der soziologischen Thesen des Romans ersichtlich: Die Menschenleere der Landschaft, gewertet durch Zuschreibungen wie Melancholie, Hoffnungslosigkeit, Feindseligkeit, Trauer, Einsamkeit, weist auf die Landflucht, den desolaten Zustand der Landwirtschaft und die Dekadenz des Wirtschaftsraums der Meseta seit dem Siglo de Oro hin. Die wiederholten Glockenschläge und die glänzenden Dächer der Gotteshäuser, die die einfachen Häuser überragen, sind Zeichen für die Dominanz der Kirche. Insbesondere wenn Menschen ins Spiel kommen, was immer erst spät in der Beschreibung geschieht, werden Wertungen deutlich: Menschen sind in den Szenerien Martínez Ruiz' oft nur huschende Schatten und werden unpersönlich aus der Ferne wahrgenommen: Trauerzüge schwarz verhüllter Frauen, ein einsamer Bauer beim Pflügen. Meist kommt vor diesen menschlichen Schwundgestalten noch ein genauso einsamer Hund oder eine Henne durch die menschenleere Straße.⁴⁴

In diesem Sinne ist die Entdeckung der kastilischen Landschaft mit ihrer Fokussierung auf das Land statt auf die Stadt auch eine Verschiebung vom handlungsmächtigen Helden zum intrahistorischen Jedermann, wie sie Unamuno in *En torno al casticismo* vorexerziert hat.⁴⁵ Die Landschaft fungiert als Brücke zum Charakter des prototypischen Spaniers, der sich den jungen Intellektuellen zunächst als Fremder erweist, als ein opakes, sich entziehendes Wesen, an das die Annäherung nur auf Umwegen möglich ist.⁴⁶

Durch diesen Bezug zwischen Bewohner und Landschaft ergibt sich eine kollektive Seelenlandschaft.⁴⁷ Die Landschaft gewinnt einen überindividuellen Symbolgehalt, der für die Definition der nationalen Identität im Sinne eines Erinne-

⁴³ Auch hier gibt es gewissermaßen ein räumliches Pendant: die Thematisierung der Weite der manchegischen Ebene „cielo“, „a lo lejos“, „horizonte“, „largo“, „el ancho manchón“.

⁴⁴ Zur ideologischen Interpretation der kastilischen Landschaft vgl. María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*, Madrid: Taurus, 1982.

⁴⁵ Vgl. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid: Austral, ¹¹1991, S. 73-85. Gleichzeitig ist die symbolische Neubesetzung Kastiliens auch in Reaktion auf die Reiseliteratur von Ausländern zu erklären, die Spanien zum Hort der Alterität stilisieren (z.B. Gautier, Irving etc.).

⁴⁶ Vgl. Strzeszewski, (Anm. 27), S. 8f., S. 32ff.

⁴⁷ Vgl. Mecke, (Anm. 36), S. 71.

rungsortes genutzt werden kann.⁴⁸ An Stellen, an denen diese Funktion der Landschaftsbeschreibung besonders deutlich wird, zeigt sich ein weiteres Charakteristikum der Landschaft bei Martínez Ruiz: ihr Verschmelzen mit medial vermittelten Bildern aus der kanonisierten Literatur und Kunst. Durch intertextuelle Anspielungen wird der Landschaft eine historische und kulturelle Dimension erschlossen, die ihr die Kontinuität und Reichweite der *intrahistoria* verleiht. Bei den Autoren der Generation von 98 sind Landschaftsempfinden und Lektüreelebnis oft auch autobiographisch eng verwoben.⁴⁹ In den Landschaftsbeschreibungen ist der nahtlose Übergang von der textuellen zur externen Welt typisch.

Auch in der Landschaftsbeschreibung zu Beginn des ersten Teils von *La voluntad* folgt abschließend eine solche Amalgamierung von Nationalkultur, Charakter des intrahistorischen Kastiliers und dem Geist der Landschaft.⁵⁰ Das der Interpretation zugängliche, transparente menschliche Antlitz ist nicht das des Bauern, es wird medial vermittelt im Renaissance-Gemälde einer Kirche, wodurch es lesbar wird:

Misterioso artista del Renacimiento ha esculpido en el remate, bajo la balaustrada, ancha greca de rostros en que el dolor se expresa en muecas hórridas. Y en la nitidez espléndida del cielo, sobre la ciudad triste, estas caras atormentadas destacan como símbolo perdurable de la tragedia humana. (63f.)

In diesem Sinne kann man Carlos Blanco Aguinaga widersprechen, der die ästhetische Hinwendung zur Landschaft als eine Abkehr der sozial und politisch kämpferischen Jugend von 98 vom Engagement liest.⁵¹ In seinen Landschaftsbeschreibungen arbeitet Martínez Ruiz an der kollektiven Identität Spaniens und somit an der Wurzel des „Spanienproblems“, das die Generation eben nicht nur unter den Vorzeichen wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Rückständigkeit, sondern auch als Mentalitätsproblem begriff.

Schlussbemerkung

In der Beurteilung des Gesamtwerks José Martínez Ruiz' wird meist noch immer ein Unterschied zwischen der formalen Experimentierfreudigkeit und dem mora-

⁴⁸ Vgl. Antonia Kienberger, „Azoríns Inszenierung der kastilischen Landschaft als kollektiver Erlebnis- und Verhandlungsraum der spanischen Identität“, in: Verena Dolle u. Uta Helfrich (Hrsg.), *Zum spatial turn in der Romanistik. Akten der Sektion 25 des XXX. Romanistentags (Wien, 23.-27. September 2007)*, München: Meidenbauer, 2009, S. 123-142.

⁴⁹ Vgl. Strzeszewski, (Anm. 27), S. 59f.

⁵⁰ Das Standardwerk von Marguerite C. Rand (*Castilla en Azorín*, Madrid: Revista de Occidente, 1956) legt dar, wie Landschaftsbeschreibung, die Charakterstudie des kastilischen Menschen und die Zeitphilosophie des *eterno retorno* im Werk Martínez Ruiz' aufeinander bezogen sind.

⁵¹ Vgl. Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid: Siglo XXI, 1970, S. 322.