

# Unamunos Vorliebe für Experimentelles : Erinnerungen anlässlich des 50. Todesjahres des baskischen Schriftstellers

Autor(en): **López, José Manuel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **67 (1987)**

Heft 11

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164465>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

José Manuel López

## Unamunos Vorliebe für Experimentelles

Erinnerungen anlässlich des 50. Todesjahres  
des baskischen Schriftstellers

### I

Miguel de Unamuno y Jugo (1864—1936) war in den zwanziger Jahren im deutschen Sprachraum ziemlich bekannt. Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs sind aber nur gerade drei seiner rein literarischen Werke und ein Teil des Briefwechsels mit seinem Freund Jiménez Ilundáin von deutschen Verlagen herausgegeben worden<sup>1</sup>.

Dieser Umstand verblüfft besonders im Kontext der deutschen Verbreitung der Schriften von anderen angesehenen spanischen Schriftstellern und Intellektuellen dieses Jahrhunderts. So liegen beispielsweise von José Ortega y Gasset alle wichtigeren Werke übersetzt vor. Einige erfahren fast jährlich Neuauflagen: *Der Aufstand der Massen* (La rebelión de las masas), 1949 bei der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart erstmals neu aufgelegt, brachte es bis 1983 auf 27 Auflagen. Das gleiche Verlagshaus hat zudem die *Gesammelten Werke* in 6 Bänden herausgegeben. Das Werk Federico García Lorcás ist dem Leser deutscher Zunge praktisch in seinem gesamten Umfang zugänglich und hat eine beachtenswerte Aufnahme gefunden. Von Salvador de Madariaga sind weit über zwei Dutzend Titel übersetzt, obwohl seine literarische, philosophische und politische Bedeutung viel geringer ist als die Unamunos. Denn Unamuno ist nicht nur der bedeutendste spanische Essayist: er ist auch einer der bedeutendsten Lyriker und Romanciers dieses Jahrhunderts. Sein dramatisches Werk ist von geringerer Bedeutung, aber ebenfalls beachtenswert. Nicht umsonst erinnerte kürzlich Borges an einem von der Universidad Internacional Menéndez Pelayo veranstalteten Kolloquium daran, dass er anlässlich des Todes Unamunos die zwei einzigen Nekrologe seines Lebens geschrieben habe, um darauf aufmerksam zu machen, dass «der beste Schriftsteller spanischer Zunge gestorben sei». Man könnte entgegensetzen, dies sei ein allzu apodiktischer und kategorischer Satz, aber bekanntlich ist der argentinische Schriftsteller ein bedeutender Kenner der Materie. Am gleichen Treffen sagte Borges:

*«Ich denke an ihn, als ob ich ihn persönlich gekannt hätte. Dies gelingt wenigen Schriftstellern: Montaigne, Sir Thomas Browne . . . und eben Unamuno. Man denkt an ihn auf eine persönliche Art und Weise. Ich habe ihn nie kennengelernt, aber er schrieb mir einen ganz vortrefflichen Brief. (...) ich habe den Eindruck, als ob Unamuno im ständigen Denken und Neudenken der Welt gelebt hätte. Ich glaube, dass das Denken seine Tätigkeit war.*

*Mehr als das Abfassen. Ich glaube, dass er an alles dachte, an allem zweifelte, es ihm einerlei war, sich zu widersprechen. Das heisst, eine umfassende Freiheit und eine herrliche geistige Tätigkeit. Das ist es, was ich von ihm am besten in Erinnerung habe.»*

## II

Miguel de Unamuno y Jugo wurde am 29. September 1864 in Bilbao geboren. Sein Vater wanderte sehr jung nach Mexiko aus, wo er durch harte Arbeit ein kleines Vermögen zusammenbrachte, mit dem er in seine Heimatstadt zurückkehren und sich niederlassen konnte. Hier heiratete er seine viel jüngere Nichte Salomé de Jugo. Wie in den meisten Mittelstandsfamilien Bilbaos sprach man daheim spanisch, aber der kleine Miguel lernte auf der Strasse baskisch. 1870 stirbt sein Vater, und die vier Geschwister werden finanziell von ihrer Grossmutter mütterlicherseits, Benita de Unamuno y Larraza, unterstützt, die, als Schwester ihres Vaters, auch ihre Tante war. Ein Umstand, der den jungen Unamuno sehr beschäftigte.

1880 beginnt er sein Studium an der philosophischen Fakultät der Universität Madrid und veröffentlicht seinen ersten Zeitungsartikel. Während der Zeit in Madrid gibt er seinen religiösen Glauben auf und lernt deutsch anhand der Lektüre von Hegel, demjenigen Philosophen, der zusammen mit Spencer die tiefsten Spuren in ihm hinterliess.

Nach Abschluss des Studiums kehrt er nach Bilbao zurück, wo er an der gleichen Mittelschule, die er seinerzeit als Gymnasiast besucht hatte, bis 1891 als Hilfslehrer für Latein amtiert. In dieser Zeit beginnt er sich aktiv für den Sozialismus einzusetzen, gründet mit seinen Freunden das Wochenblatt *Der Klassenkampf* (La lucha de clases) und bewirbt sich erfolglos um die Lehrstellen für Baskisch, Psychologie, Logik und Ethik an seiner Schule. Ebenfalls scheitern seine Bestrebungen, die Universitätslehrstühle für Metaphysik und Latein zu bekommen. 1891 heiratet er Concepción Lizárraga. Im gleichen Jahr erhält er den Lehrstuhl für Griechisch an der Universität Salamanca.

Nach seiner Ankunft in dieser Stadt beginnt er in der lokalen Tagespresse zu publizieren und liefert weiterhin Beiträge an Zeitungen seiner Mutterstadt. 1896 wird sein dritter Sohn Raimundín geboren, der nach einigen Monaten an Hirnhautentzündung mit Lähmung einer Hand und fortschreitender Wasserköpfigkeit erkrankt. Obwohl sein baldiger Tod von

Anfang an feststand, lebte das Kind noch bis im Jahr 1902. Diese Dauerbelastung wurde vom Dichter schwer empfunden, und er suchte verzweifelt nach Gründen für die Krankheit. Er schreibt sie der Blutsverwandtschaft seiner eigenen Eltern zu, sieht aber im übergrossen Kopf des Kindes auch das Symbol des Intellektualismus, der ihn seinen Glauben rationalisieren und schliesslich aufgeben liess. Und er denkt auch an eine Begebenheit seiner Kindheit, die er in einem Brief seinem Freund Jiménez Ilundáin anvertraut:

*«Vor vielen Jahren, als ich noch fast ein Kind war, in der Zeit, in der ich am stärksten von religiösem Geist durchdrungen war, überkam es mich eines Tages, als ich von der heiligen Kommunion zurückkehrte, ein Evangelienbuch aufs Geratewohl aufzuschlagen und den Finger auf irgendeine Stelle zu legen. Und ich traf auf diese: «Gehet und verkündet das Evangelium unter allen Völkern.» Das machte mir einen tiefen Eindruck. Ich interpretierte es als einen Auftrag, dass ich mich zum Priester machen sollte. Aber da ich damals schon, mit fünfzehn oder sechzehn Jahren, mit meiner jetzigen Frau verlobt war, beschloss ich, es von neuem zu versuchen und um Klärung zu bitten. Als ich wiederum zur heiligen Kommunion ging, kehrte ich nach Hause zurück, schlug wieder auf und traf auf diesen Vers, den 27. des 9. Kapitels aus Johannes: «Er antwortete ihnen: Ich habe es euch schon gesagt und ihr habt nicht darauf gehört. Warum wollt ihr es noch einmal hören?»»*

Unamuno stellt täglich die Wiege des Sohnes neben seinen Arbeitstisch. Das Kind bewegt unbeholfen seine Beinchen und schaut ihn mit seinen ungeheuren Augen an. «Raimundín macht nichts anderes als lachen», schreibt er in seinem sorgfältig geheimgehaltenen *Tagebuch* (*Diario íntimo*). In seiner Brieftasche führte er immer zwei Bilder seines Sohnes mit sich, die er selbst gezeichnet hatte, sowie ein langes, wunderschönes Gedicht, das er unveröffentlicht lassen wollte, dessen erste Verse lauten:

*Schlaf, Blüte meines Lebens,  
 schlaf ruhig,  
 denn vom Schmerz ist der Schlaf  
 dein einziger Schutz.  
 Schlaf, mein armes Kind,  
 geniess ohne Betrübniß,  
 was der Tod dir bringt  
 als Trost.*

In dieser Zeit veröffentlicht er *Friede im Krieg* (*Paz en la guerra*, 1897), seinen ersten Roman — «Roman aus dem Karlistenaufstand», nennt der Autor selbst dieses Werk —, schreibt Dramen und liefert unermüdlich Beiträge für die spanische und argentinische Tagespresse.

1900 wird er zum Rektor der Universität ernannt, ein Amt, von welchem er 1914 ohne ersichtliche Gründe suspendiert wird. Dies ist auch die schaffensreichste Periode seines Lebens. 1902 erscheint sein zweiter

Roman, *Liebe und Pädagogik* (Amor y pedagogía). Im selben Jahr beginnt er mit der Veröffentlichung der Essays, die er dann im Band *Vom tragischen Lebensgefühl* (Del sentimiento trágico de la vida, 1913) vereinigt, und mit der eingehenden Lektüre des dänischen Philosophen Kierkegaard, des Weggefährten auf seinem neuen Lebensweg. (Er liest ihn in der Originalsprache). Es erscheinen *Das Leben Don Quijotes und Sanchos* (Vida de Don Quijote y Sancho, 1905), seine Gedichtbände *Dichtungen* (Poesías, 1907) und *Lyrische Sonette* (Sonetos líricos, 1911), er sammelt die wesentlichsten journalistischen Arbeiten in vier Bänden, vereinigt seine Erzählungen im Band *Der Spiegel des Todes* (El espejo de la muerte, 1913), schreibt Theaterstücke und führt sie auf und hält zahlreiche Vorträge. 1914 erscheint sein zweiter philosophischer Roman *Nebel* (Niebla), der das Problem der Realität oder Irrealität der Existenz aufwirft, und er stellt im Ateneo von Madrid die erste Fassung seiner grössten Gedichtsammlung, *Der Christus von Velázquez* (El Cristo de Velázquez, 1920), vor.

1917 erscheint der Roman *Abel Sánchez*, der von Neid und Hass handelt, die traditionellen Muster jedoch in Frage stellt. Er besucht mit andern spanischen Intellektuellen (unter denen sich Santiago Rusiñol und Manuel Azaña befinden) auf Einladung der italienischen Regierung die österreichisch-ungarische Kriegsfront. 1920 erscheinen *Der Christus von Velázquez* und die Novelle *Tulio Montalbán und Julio Macedo* (Tulio Montalbán y Julio Macedo), die das Problem der gespaltenen Persönlichkeit behandelt. Er liefert weiter Beiträge für die angesehensten Tageszeitungen und Zeitschriften Spaniens und Lateinamerikas. Auf Grund eines dieser Artikel wird er zu sechzehn Jahren Zuchthaus wegen «Beschimpfung des Königs von Spanien» verurteilt, aber er tritt die Strafe nicht an, weil die Intellektuellen, die Linksparteien und die Presse eine ausgedehnte Protestkampagne gegen das Urteil führen. 1921 veröffentlicht er den Roman *Tante Tula* (La tía Tula), in dem er den «Hunger auf Mutterschaft» den konventionellen moralischen und ethischen Normen entgegensetzt; er schreibt neue Theaterstücke und bringt sie zur Uraufführung und wird zum Dekan und Vizerektor der Universität ernannt. Dieser Rehabilitierungsprozess wird indessen durch seine häufigen und heftigen Attacken gegen den Monarchen in Gefahr gebracht, besonders aus Anlass und auf Grund des Putsches von Primo de Rivera im September 1923. Am 20. Februar 1924 wird Unamuno seiner Professur und seiner universitären Ämter enthoben und zu einem Zwangsaufenthalt auf der Insel Fuerteventura verurteilt, von wo er am 9. Juli flieht, um sich ins selbstgewählte Exil nach Paris zu begeben, obwohl er fünf Tage vorher begnadigt worden war.

In Paris fühlt er sich allein, im Innersten geschlagen und krank. Mitte August 1925 verlässt er die Hauptstadt, um sich in Hendaye im französi-

schen Baskenland, direkt an der spanischen Grenze, niederzulassen. In der Pariser Zeit beendet er den Sonettband *Von Fuerteventura nach Paris* (De Fuerteventura a París), beginnt den *Romanzero der Verbannung* (Romanzero del destierro) und *Wie man einen Roman macht* (Cómo se hace una novela) und veröffentlicht *L'agonie du Christianisme*.

Der lange Aufenthalt in Hendaye ist besonders ertragreich. Dort entstehen 1445 der 1755 Gedichte, die seine letzte Gedichtsammlung *Cancionero. Poetisches Tagebuch* (Cancionero. Diario poético) bilden, die 1953 postum als Buch in Buenos Aires veröffentlicht wird; er überarbeitet und ergänzt *Wie man einen Roman macht* (1927), beendet den *Romanzero der Verbannung* (1928), schreibt Artikel und Theaterstücke, bearbeitet frühere Werke für die Bühne und unterhält einen überaus umfangreichen Briefwechsel. Seine feurigen Briefe gegen die Diktatur zirkulieren in Hunderten von Kopien in Intellektuellen-, Arbeiter- und Universitätskreisen, nähren und schüren das Feuer des Widerstands. Am 9. Februar 1930, einige Tage nach dem Fall Primo de Riveras, überquert Unamuno unter dem Jubel der Menge mit leeren Händen und ohne Gepäck die internationale Brücke von Irún. Er weiss, dass er weder Sieger noch Besiegter ist, dass der Kampf weitergeht.

Bei seiner Rückkehr nach Spanien wird er mit grossen Ehren empfangen. In der Republik wird er Abgeordneter Salamancas im Parlament und bekleidet Ämter von höchstem Ansehen. Er wird sogar als Kandidat für den Nobelpreis vorgeschlagen.

Aber im Lauf der Zeit, und trotz Vorrangstellung und offiziellen Ehren, verfliegt sein Enthusiasmus für die Republik, er erscheint nicht mehr im Parlament, demissioniert von offiziellen Ämtern und nimmt eine zunehmend kritische Haltung gegenüber der republikanischen Regierung ein. Im Februar 1935, anlässlich eines Meetings der Falange in Salamanca, lernt Unamuno — obwohl eher umständehalber — ihren Gründer kennen, den Sohn des Exdiktators Primo de Rivera, und nimmt sogar am Meeting und am Bankett teil. Nach der sogenannten Nationalen Erhebung des 18. Juli 1936, der sich Salamanca von Anfang an anschliesst, konstituiert sich die neue Stadtverwaltung Salamancas: Unamunos Name ist dabei. Im August kritisiert er in einem Interview, das er dem Korrespondenten der Nachrichtenagentur «*International News*» gibt, mit aller Heftigkeit die republikanische Regierung, die ihn daraufhin von seinen universitären und politischen Ämtern absetzt. Die Ironie des Schicksals will es, dass es diesmal die Putschistenobrigkeit ist, die ihn wieder in seinen Ämtern bestätigt. Seine häufigen Erklärungen zugunsten der Aufständischen werden «gekrönt» durch ein Schreiben, das die Universität Salamanca mit der Unterschrift ihres Rektors, d.h. Unamunos, an die Universitäten auf der ganzen Welt sendet, in dem die Vergehen angeprangert werden, die «von Kräften verübt

werden, die direkt (...) von der Regierung kontrolliert werden, die heute «de iure» von den Ländern der ganzen Welt anerkannt wird».

Als am 1. Oktober 1936 General Franco zum Caudillo Spaniens proklamiert wird und sein Hauptquartier in Salamanca aufschlägt, besucht ihn Unamuno bei verschiedenen Gelegenheiten, um sich in der Stunde der Säuberungen für Freunde und Bekannte zu verwenden. Er muss als Rektor sogar eine Säuberungskommission für die Verfahren gegen Universitätsbeamte präsidieren. Während des öffentlichen Festakts zur Eröffnung der Vorlesungen, der im Auditorium maximum stattfindet und dem die obersten Behörden beiwohnen, ereignet sich das bekannte Wortgefecht mit dem Gründer und ersten Befehlshaber der Spanienlegion, General Millán Astray, der Unamuno das Wort abschneidet, weil er den Mut hat, die Beschuldigungen des Generals gegen die Basken und Katalanen zu widerlegen, und seine Entgegnung mit den Sätzen schliesst: «Tod den Intellektuellen! Es lebe der Tod!» Der bejahrte Rektor entkommt der Lynchjustiz durch seine Mitbürger nur dank dem schützenden Arm von General Francos Gemahlin. Aufs neue seines Rektorats enthoben und von der Polizei überwacht, schliesst er sich freiwillig in seinem Haus ein, wo er am letzten Tag des Jahres 1936 stirbt. Sein Begräbnis wird zu einem Akt faschistischer Bestätigung herabgewürdigt. Im vortrefflichen und kritischen Nachruf, den er in «*La Nación*» von Buenos Aires veröffentlicht, schreibt Ortega y Gasset: «Ich kenne den medizinischen Befund über sein Ableben noch nicht, aber wie auch immer er lauten mag, ich bin davon überzeugt, dass er an «Spanischschmerz» gestorben ist.»

### III

Zu den konstanten und wesentlichen Charakteristika im riesigen Werk Unamunos zählen — und das in allen Gattungen — seine Haltung als fortschrittlicher und beharrlicher Neuerer, sein unverwechselbares Gepräge von Modernität und seine Vorliebe für Experimentelles. Seine soliden und dichten ästhetischen Vorstellungen hat er in zahlreichen theoretischen Schriften formuliert, und wir finden sie in seinen literarischen Werken angewendet wieder. In der Poesie ist er einer der ersten, der den sogenannten reimlosen, freien Vers praktisch anwendet; er ist indes auf ganz andern Wegen dazugekommen als die lateinamerikanischen Modernisten, die von Anfang an nach Paris ausgerichtet waren: Unamuno kommt zu dieser Erneuerungsbewegung durch die Poesie Leopardis. In der Philosophie entwickelt er Konzepte, die zum Teil schon von Kierkegaard erarbeitet wurden, aber unabhängig von ihm, und Heidegger, Marcel und Sartre vorgehend. Im Theater interpretiert er nicht nur klassische Mythen neu, son-

dern greift sogar zum Antimythos. Im Roman durchläuft er im wesentlichen vier Etappen: die realistische seines ersten Romans, die expressionistisch-existentialistische von *Liebe und Pädagogik* und *Nebel*, die psychoanalytisch-bekennnishaft von *Abel Sánchez* und *Tante Tula*, und die phänomenologische seiner letzten Erzählungen. *Nebel* stellt überdies das gelungenste Beispiel des experimentellen spanischen Romans der ersten zwei Jahrzehnte des Jahrhunderts dar. Betrachten wir als Beispiel einige der Erzählverfahren Unamunos in diesem Meisterwerk<sup>2</sup>.

Die Handlung ist auf den ersten Blick ein bisschen melodramatisch und «gewöhnlich». Sie gibt die unglücklichen Liebesabenteuer von Augusto Pérez, einem wohlhabenden und müssiggängerischen Burschen wieder, der sich auf die Eroberung der unnachgiebigen und mürrischen Eugenia einlässt, die ihrerseits verliebt ist in den skrupellosen Frauenheld und eingefleischten Herumtreiber Mauricio. Als er sich von ihr verschmäht sieht, setzt Augusto seinerseits alles daran, um sie für sich zu gewinnen. Er bezahlt die Hypothek, die auf ihrem Haus lastet; aber Eugenia fühlt sich verletzt, denn sie sieht in der selbstlosen Grosszügigkeit des Kavaliere Hintergedanken. Mauricios Vorschlag gegenüber Eugenia, Augusto zu heiraten, um nachher ihr Liebhaber zu sein, und die erotische Toleranzhaltung der jungen Glätterin Rosario gegenüber Augusto bewirken, dass Eugenia, in ihrer Eigenliebe verletzt, sich zur Rückeroberung Augustos entschliesst. Das Datum der Hochzeit wird festgelegt, aber drei Tage davor macht sie sich mit Mauricio davon, dem Augusto eine Stelle verschafft hatte. Hintergangen und gekränkt, beschliesst er, Selbstmord zu begehen, allerdings nicht ohne vorher dem berühmten Professor Unamuno aus Salamanca, von dem er einige Werke und ein soeben erschienenen Essay über den Selbstmord gelesen hatte, einen Besuch zu machen. Aber da eröffnet der Autor während der Unterredung Augusto, dass er nur ein fiktives Wesen, eine Romanfigur sei, die aus Gründen der Handlung und der Erzähllogik werde sterben müssen. Zu Hause angelangt, und nachdem er mehr als gebührend zu Abend gegessen hatte, stirbt Augusto und nach ihm — im Akt höchster Treue — sein Hund Orfeo. Soweit die Zusammenfassung der «linearen» Geschichte des Romans. Betrachten wir nun seine ziemlich labyrinthische Struktur.

Den 32 kurzen Kapiteln, aus denen sich der Roman zusammensetzt, geht ein «Vorwort» und ein «Nach-Vorwort» voraus, und sie werden gefolgt von einem letzten Kapitel (ohne Titel, aber mit der Nummer XXXIII bezeichnet) und einer «Leichenrede als Nachwort». Die zwei ersten Kapitel sind unterzeichnet von einer Person des Romans, Víctor Goti, beziehungsweise von M(iguel) de U(namuno). Das Kapitel XXXIII hat ebenfalls Nachwortfunktion, denn die Erzählstimme in der ersten Person — die sich als diejenige des Autors der Erzählung herausstellt — äus-



sert sein Leid darüber, seine Person umgebracht zu haben und den Wunsch, sie wieder auferstehen zu lassen. Aber in jener Nacht träumt Unamuno von Augusto, der ihm die Unmöglichkeit seines Vorhabens erläutert, weil es sich eben um ein fiktives Wesen handle:

— Nun, dasselbe — antwortete er (Augusto) mir —, genau dasselbe geschieht mit dem, was Sie fiktive Wesen nennen; es ist leicht, uns Existenz zu verleihen, vielleicht allzu leicht, und es ist leicht, äusserst leicht, uns umzubringen, vielleicht allzu übermässig leicht. Aber uns auferstehen zu lassen? Es gibt niemanden, der ein fiktives Wesen, das wirklich gestorben wäre, wirklich hätte auferstehen lassen. Halten Sie es für möglich, Don Quijote auferstehen zu lassen? — fragte er mich.

— Unmöglich! — antwortete ich.

— Nun, im selben Fall befinden wir andern fiktiven Wesen uns alle.

In der «Leichenrede» wendet sich die Erzählstimme an den Leser, um ihm das Selbstgespräch Orfeos vor dem Leichnam seines Meisters zu berichten. Aber damit nicht genug.

Die Chronologie der Geschichte Augustos erscheint an verschiedenen Stellen unterbrochen. In einigen Fällen sind diese Unterbrüche oder Anachronien bedingt durch die Anwendung der Analepse oder der Rückblende (d.h. der unverhofften Evokation eines Ereignisses, das in einem früheren Zeitpunkt stattfand als dem, in dem sich die Geschichte «befindet»). In andern handelt es sich um in die Hauptgeschichte eingeschobene Erzählungen, in ähnlicher Art und Weise, wie die ineinander verschachtelten Novellen des *Quijote*, auf den sich Víctor Goti im Kapitel XVII ausdrücklich bezieht, wenn er Augusto darlegt, dass er, Víctor, im Roman, an dem er eben am Schreiben sei, eine tragikomische Erzählung eingebettet habe, die mit diesem nichts zu tun habe:

*Ich bin jetzt daran, noch mehr Einzelheiten zu jener Tragikomödie, zu jener traurigen Farce zu sammeln. Ich dachte zuerst, daraus ein leichtes Lustspiel zu machen; aber nach genauerem Überlegen habe ich mich entschieden, es — wie Cervantes jene Novellen in seinen Quijote setzte, die darin vorkommen — in einen Roman zu setzen, den ich eben am Schreiben bin, um mich von den Kopfschmerzen zu befreien, die mir die Schwangerschaft meiner Frau verursacht.*

Diese eingeschobene Erzählung über die Schwangerschaft von Víctors Frau besteht aus zwei Teilen, die zeitlich durch die Geburt des «Eindringlings» begrenzt werden. Im ersten wird die Besorgnis des Paares angesichts seiner Unfruchtbarkeit erzählt, Besorgnis, die sich im Lauf der Zeit allmählich in Glück verwandelt, gleichzeitig wie sich Víctors Vaterschaftserwartungen verflüchtigen und der Hausfriede wächst. Im zweiten (Kapitel XXII) wird vom Glück des Paares nach der Geburt des Kindes berichtet, und als Schlussbouquet wird die kurze Geschichte vom portugiesischen *Fogueteiro* (Feuerwerker) beigefügt, der «wahnsinnig verliebt» war in seine wunderschöne Frau, und der nichts machte, «als die Vortrefflichkeit ihrer

Schönheit zu preisen». Bis eines Tages, als er das Pulver zu früh zündete und dieses explodierte, das Gesicht der Frau durch die Verbrennungen schrecklich entstellt wurde, und der *Fogueteiro* zu seinem Glück erblindete. Die Geschichte schliesst wie folgt:

*Und danach war er weiter stolz auf die Schönheit seiner Frau und pries sie allen, und er ging, nun da sie zu seiner Blindenführerin geworden war, an ihrer Seite mit dem gleichen Ausdruck und der gleichen Haltung von stolzer Herausforderung wie früher. «Haben Sie je eine schönere Frau gesehen?» fragte er, und alle, in Kenntnis seiner Geschichte, erbarmten sich des armen Fogueteiro und priesen ihm die Schönheit seiner Frau.*

In einer andern eingeschobenen Erzählung wird die seltsame Geschichte eines heruntergekommenen Aristokraten berichtet, der sich mit einer Frau aus dem Volk verheiratet, damit sie ihn während der wenigen Tage, die ihm zu leben bleiben, für den Lohn der Rente, die ihn als Postbeamten erwartet, pflege.

Neben den eingeschobenen Erzählungen, von denen ich aus verständlichen Gründen nur zwei erwähnt habe, gibt es andere Begebenheiten und Nebenerzählungen, die sich in die Geschichte einfügen. Ich werde mich einzig auf einige Stellen im Zusammenhang mit Víctor Goti beschränken, die darum von besonderem Interesse sind, weil sich in ihnen Unamunos Konzept in bezug auf den Roman widerspiegelt. Goti, mutmasslicher Freund Unamunos, angeblicher Vorwortverfasser, Romancier und Person von *Nebel* — so «real» indessen in seiner Existenz, dass er im Autorenkatalog vieler Bibliotheken figuriert — erläutert in den Kapiteln XVII und XXV seine Romantheorien, die — das sei nur *en passant* bemerkt — genau mit den Urteilen und Konzepten übereinstimmen, die Unamuno in früheren Essays und Artikeln geäussert hat. Als Beispiel die berühmte Stelle aus Kapitel XVII, in der angespielt wird auf die Selbständigkeit der Personen, auf die innere Verdoppelung des Textes — der Roman, den Víctor schreibt, ist derselbe, den der Leser wieder schafft —, es werden reale Personen erwähnt, es wird über die literarischen Gattungen ironisiert und eine neue erfunden, usw.:

— *Ja, da beginnst du im Glauben, sie an deiner Hand zu führen, und endest wahrscheinlich schon bald in der Überzeugung, dass sie es sind, die dich führen. Es kommt sehr häufig vor, dass ein Autor als Spielzeug seiner Fiktionen endet...*

— *Vielleicht, aber die Sache ist die, dass ich alles in diesen Roman hineinzutun gedenke, was mir einfällt, was immer es auch sei.*

— *Dann wird es am Ende gar kein Roman.*

— *Nein, es wird... es wird... ein Rimon.*

— *Und was ist das? Was ist ein Rimon?*

— *Nun, ich habe den Dichter Manuel Machado, den Bruder von Antonio erzählen hören, wie er Don Eduardo Benot einmal ein Sonett in Alexandrinern oder weiss nicht was für einer unorthodoxen Form gebracht hatte, um es ihm vorzulesen. Er las es ihm vor und Don Eduardo sagte zu ihm: «Aber das ist doch kein Sonett!...» »Nein, mein Herr«, antwortete ihm*

Machado, «das ist kein Sonett, das ist ein . . . Sinott». Und so ist es mit meinem Roman, der kein Roman wird, sondern ein . . . wie sagte ich doch gleich? – Romin . . . Ramun, nein, nein, Rimon, so war es, Rimon! So wird niemand das Recht haben zu sagen, ich würde die Gesetze der Gattungen ausser Kraft setzen . . . Ich erfinde die Gattung, und eine Gattung erfinden heisst nur, ihr einen neuen Namen geben; und ich gebe ihr die Gesetze, die ich will. Mit viel Dialog!

– Und wenn eine Person allein ist?

– Dann . . . ein Monolog. Und damit es als so etwas wie ein Dialog scheint, erfinde ich einen Hund, an den sich die Person richtet.

– Weisst du, Víctor, dass es mir so vorkommt, als ob man mich erfände?

– Kann sein!

Oder das Beispiel des Sich-Einbringens des Erzählers am Ende von Kapitel XXV (seinerseits eine vorweggenommene Einleitung zur Auseinandersetzung zwischen Augusto und Unamuno im Kapitel XXXI):

Während Augusto und Víctor diese rimonhafte Unterhaltung führten, lächelte ich, der Autor dieses *Rimons*, den Du, Leser, in der Hand hältst und eben liest, geheimnisvoll, als ich sah, wie meine *rimonhaften* Personen für mich plädierten und mein Vorgehen rechtfertigten, und ich sagte zu mir selbst: «Wie weit sind doch diese armen Schlucker davon entfernt, zu denken, dass sie nichts anderes machen, als zu rechtfertigen versuchen, was ich mit ihnen mache! So macht man denn genau genommen nichts anderes, als Gott zu rechtfertigen, wenn man Gründe sucht, um sich zu rechtfertigen. Und ich bin der Gott dieser zwei *rimonhaften* armen Teufel.»

Vorweggenommene Einleitung des Kapitels XXXI, aber zugleich der Schluss der erzählerischen Parodie des *Quijote*, die an der Stelle des Kapitels XXX noch übertroffen wird, die die textimaginative Wirklichkeit Augusto Pérez' ausdrückt, und die aus der Verbindung von Text und Akt des Lesens entsteht: das fiktive Wesen wird in seiner Existenz erst aktualisiert, hört erst auf, abwesend zu sein, wenn der Leser es durch die Lektüre (wieder) erschafft. Betrachten wir dazu den Dialog zwischen Augusto und Víctor:

*Im Anfang war das Wort, und durch das Wort ist alles geworden. Wenn nun zum Beispiel irgendein . . . Rimonschriftsteller, dort hinter jenem Schrank versteckt, ein Stenogramm aufnehmen würde von allem, was wir hier sagen, und es wiedergeben würde, ist es leicht möglich, dass die Leser sagen würden, dass nichts geschehe, und dennoch . . .*

– Ah, wenn sie mein Inneres sehen könnten, Víctor, kann ich dir versichern, dass sie das nicht sagen würden!

– Inneres? Inneres von wem? Von dir? Von mir? Wir haben kein Inneres. Einzig dann würden sie nicht sagen, es geschehe hier nichts, wenn sie ihr eigenes Innere, das ihre, das derer, die lesen, sehen könnten. Die Seele einer Person in einem Drama, einem Roman oder einem Rimon hat nur das Innere, das ihr gegeben wird . . .

– Ja, von ihrem Autor.

– Nein, vom Leser.

Aber das obengenannte Sich-Einbringen des Erzählers hat zusätzlich die Funktion, in gewisser Weise die Thematik des Lebens als Traum aus der Stelle anzukündigen, die unmittelbar auf die eben zitierte folgt. Dort sagt Augusto:

*Ich begann als Schatten, Víctor, als Fiktion; während Jahren bin ich wie ein Gespenst herumgeirrt, wie eine Puppe aus Nebel, ohne an meine eigene Existenz zu glauben, in der Vorstellung, eine Phantasiestalt zu sein, die ein verborgener Geist erfand, um sich zu ergötzen und sich Luft zu machen (...).*

Das Leben als Traum, aber nicht im Sinn Calderóns, sondern als Traum eines andern, des Autors, Gottes: Die Person ist die Folge des Traums oder der Vorstellung dessen, der sie erschafft und hängt von dessen Willen ab. Unamuno entscheidet über Augusto, ist sein Gott. Er stirbt, wann Unamuno will, der seinerseits sterben wird, wie ihm Augusto sagt, wenn «Gott aufhört, ihn zu träumen»:

*— Dann also nicht, he? — sagte er mir — dann also nicht? Sie wollen mich nicht mich sein lassen, mich aus dem Nebel treten, leben, leben, leben, mich sehen, mich hören, mich berühren, mich spüren, mich beklagen, mich sein lassen; dann wollen Sie es also nicht, dann soll ich also als fiktives Wesen sterben? Nun gut, mein Herr Schöpfer Don Miguel, auch Sie werden sterben, auch Sie, und werden zum Nichts zurückkehren, aus dem Sie hervorgingen...! Gott wird aufhören, Sie zu träumen! Sie werden sterben, ja, Sie werden sterben, auch wenn Sie es nicht wollen; Sie werden sterben, und alle, die meine Geschichte lesen, werden sterben, alle, alle, alle ohne Ausnahme! Fiktive Wesen wie ich; gleich wie ich!*

Personen und Autor (und Leser) befinden sich schliesslich auf derselben Realitätsebene. Deshalb kann der Autor Person sein und die Person Víctor Goti sogar das Vorwort zum Roman schreiben. Die traditionellen Wechselbeziehungen Autor-Person-Leser werden in Zweifel gezogen und sogar entkräftet durch das Vermischen und den Tausch der Rollen von Autor und Personen: Augusto bewegt sich nicht nur im «romanhaften» und fiktionalen Bereich, sondern auch im «realen» und familiären Unamunos beim Besuch in dessen Arbeitszimmer in seinem Haus; Unamuno, «Autor dieses *Rimons*» und anderer Schriften, greift in ihn ein und handelt, wie eine weitere Person.

<sup>1</sup> Es sind die Romane «Nebel» (1914) und «Tante Tula» (1921) und die Erzählung «San Manuel der Gute» (1930). — <sup>2</sup> «Nebel», München: Dt. Taschenbuch Verlag,

1968. Übersetzung von Otto Buek. Revidiert von Doris Deinhard. Die deutsche Übersetzung der hier zitierten Passagen verdanke ich meinem Freund Ewald Rüdli.