

Azorín oder der Wille zur Erfindung einer Generation : zur Präfiguration der grundlegenden Motive der "Generation von 98" im Erstlingsroman "La Voluntad"

Autor(en): **Ros, Enrique**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **32 (1997)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-265045>

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.

AZORÍN ODER DER WILLE ZUR ERFINDUNG EINER GENERATION

(Zur Präfiguration der grundlegenden Motive der
«Generation von 98» im Erstlingsroman *La Voluntad*)

Definitionsprobleme

Der Begriff «Generation von 98» ist seit seinem Auftauchen in einer Polemik zwischen dem Historiker und Politiker Gabriel Maura und dem Schriftsteller und Philosophen Ortega y Gasset heftig umstritten¹. Dennoch verwendet ihn José Martínez Ruiz, Azorín, anfangs dieses Jahrhunderts in einer Artikelserie, um Gemeinsamkeiten einer Reihe von Schriftstellern mit einem einheitlichen Etikett zu versehen. Seither wird darüber debattiert, ob es sich um ein sinnvolles Konzept handelt, um die literarische Strömung zu charakterisieren, die Spanien Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfasste.

Ebenso ungeklärt ist die Frage, wer zu dieser Generation gehört und wer nicht. So gilt Pío Baroja als «typischer» Vertreter der Strömung und ist von Azorín auch als solcher definiert worden. Baroja selber soll aber erklärt haben, dass es, falls es eine «Generation von 98» überhaupt gebe, er jedenfalls nicht zu ihnen gezählt werden wolle. Auch Rubén Darío erscheint in der Liste von Azorín. Der nicaraguanische Dichter wird jedoch gemeinhin als der Hauptexponent des «Modernismus» angesehen, einer Strömung, zu der die «Generation von 98» ein ambivalentes Verhältnis hat.

Schliesslich ist noch das Problem der Abgrenzung gegenüber ebendiesem «Modernismus» zu erwähnen. Für die einen ist er ein umfassender Oberbegriff und die «Generation von 98» eine spezifisch

¹ Cf. Donald Shaw, *La generación del 98*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, p. 16.

spanische Untergruppe davon, für die anderen hingegen handelt es sich um zwei verschiedene, ja sich gegenseitig sogar ausschliessende Strömungen. Die Auseinandersetzung harrt – genauso wie die beiden oben kurz skizzierten Problemkreise ebenfalls – noch einer definitiven Lösung².

Im folgenden soll erneut auf die Texte von Azorín eingegangen werden. Sie stellen trotz aller Kritik die erste Grundlage der ganzen Debatte dar. Zudem hat seine Artikelserie und die von ihm vorgeschlagene Bezeichnung ein so breites Echo ausgelöst, dass der Begriff «Generation von 98» heutzutage weitverbreitet und allgemein geläufig ist, auch wenn nicht überall dasselbe darunter verstanden wird.

Nach einer kurzen Analyse einzelner zentraler Passagen der Artikelserie von 1913, in denen von den Merkmalen der «Generation von 98» die Rede ist, soll anschliessend versucht werden, einigen der dort genannten Charakteristiken im literarischen Werk von José Martínez Ruiz – vor allem im ersten Roman *La Voluntad* – nachzugehen.

² Zu den in diesem Abschnitt kurz skizzierten Problemkreisen cf. u. a. Pedro Laín Entralgo, *La Generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1947; Ricardo Gullón, «La invención del 98», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, Oktober/November 1968, S. 150-159; Pedro Salinas, «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus» und «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», in *Literatura Española del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, S. 13-33; José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1931), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, LosLibrosDeLa Frontera, Ediciones Asenet, 1975; Francisco López Estrada, *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977; Donald Shaw, *La generación del 98*, *op. cit.*

Die Artikelserie von 1913

Da die Verbreitung des Begriffs der «Generation von 98» auf José Martínez Ruiz zurückgeht, bezeichnen ihn viele als den Begründer, andere als den Erfinder der «Generation von 98»³. Dieser Umstand geht auf die Artikelserie zurück, in der José Martínez Ruiz über einige Merkmale schreibt, die seiner Ansicht nach die «Generation von 98» charakterisieren⁴. Für Donald Shaw haben die Artikel von Azorín «eine grundlegende historische Bedeutung, um die Generation als erkennbare Entität zu etablieren»⁵. Deshalb sollen an dieser Stelle Teile aus dem vierten und letzten Artikel der Serie zitiert und kommentiert werden.

Am Anfang greift José Martínez Ruiz auf den nicht gerade unbelasteten und unbescheidenen Begriff der «Renaissance» zurück, um die Bedeutung der «Generation von 1898» zu umschreiben («...la generación de 1898 representa un renacimiento: un renacimiento más o menos amplio, o más o menos reducido – si queréis –, pero, al cabo, un renacimiento»⁶). Welches die Merkmale und literarischen Charakteristiken dieser Wiedergeburt sind, erläutert er am Schluss des Artikels. Unter den Eigenschaften, die der «Generation von 1898» wichtig und gemeinsam sind, nennt er vor allem folgende:

³ Cf. Ramón J. Sender, *Los noventayochos*, New York, Las Americas Publishing, 1961.

⁴ Bereits 1910 hatte er in einem kurzen Text («Dos Generaciones») zwei Generationen – die eigene und eine jüngere, der er Kommerzialisierung und das Verfassen pornographischer Schriften vorwarf – einander gegenübergestellt (*Obras completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1954, S. 1136-1140). 1912 nahm er den Begriff «Generation» in «Generaciones de escritores» wieder auf (*Obras completas*, IX, *op. cit.*, S. 1140-1143), um ihn dann 1913 in einer Serie von vier Artikeln mit der Jahreszahl 1898 zu erweitern («La Generación de 1898»). Die Serie wurde später in sein Werk *Clásicos y Modernos* aufgenommen (*Obras completas*, *op. cit.*, II, S. 896-914).

⁵ «[...] los artículos de Azorín tienen una importancia histórica básica para establecer a la Generación como entidad reconocible, [...]». Donald Shaw, *La generación del 98*, *op. cit.*, 1978, S. 17.

⁶ Azorín, *Obras Completas*, XII, *Clásicos y Modernos*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919, S. 248.

La generación del 98 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco ya iniciado en Cataluña, y publica, dedicado al pintor cretense, el número único de un periódico: *Mercurio*; rehabilita a Góngora - uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés -; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela *Camino de perfección* siente entusiasmo por Larra y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado y lee un discurso ante su tumba y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad [...]. Ha tenido todo eso; y la curiosidad mental por lo extranjero y el espectáculo del desastre – fracaso de la política española – han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había⁷.

Was zunächst auffällt, sind die programmatischen Gedanken, die zur Literatur angestellt werden, und zwar sowohl bezüglich der Schriftsteller, deren Vorbildcharakter hervorgehoben wird, wie auch bezüglich der Sprache, in der sich die Literatur nach Ansicht des Autors zu äussern habe.

Als Erstes ist die Anziehungskraft der Romantik zu erwähnen, und zwar sowohl für deren Literatur, wie auch für deren Weltanschauung. Im Text fallen in diesem Zusammenhang die Namen Baroja und Larra. Dabei kommt aber nicht nur passive Bewunderung zum Ausdruck, sondern auch eine aktive Haltung, die sich im Veranstellen eines Banketts anlässlich der Publikation von *Camino de perfección* im Falle des Erstgenannten und in der Organisation einer eigentlichen Pilgerfahrt zum Friedhof zu Ehren des Zweitgenannten äussert. Die Form, die dabei gewählt wird, lässt auf eine grosse Seelenverwandschaft mit dem Modernismus schliessen, dessen Mitglieder wohl

⁷ Azorín, *Obras Completas*, XII, *Clásicos y Modernos*, op. cit., S. 254/255.

begeistert an einem solchermassen inszenierten Akt teilgenommen hätten⁸.

Weiter ist der Rehabilitierungsversuch des Dichters Góngora zu nennen. Er ist besonders hervorzuheben, wird sich doch eine der nächsten literarischen Generationen – die von 27 – vor allem dieses Anliegens annehmen⁹. Damit nimmt die «Generation von 98» eine spätere Entwicklung voraus. Die Vertreter der «Generation von 27» werden sich nicht zuletzt deswegen als die wirklich legitimen Erben der «Generation von 98» verstehen.

An der gleichen Stelle des Textes von Azorín kommt aber auch die Anziehungskraft zum Ausdruck, die die literarischen Strömungen Frankreichs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die «Generation von 98» ausübten. Das Interesse an anderen Ländern und Kulturen ist ein weiteres Element, das die «Generation von 98» mit dem Modernismus teilt. Der explizite Hinweis auf Verlaine ist ein deutliches Indiz, das in eine solche Richtung weist. Die Art und Weise, wie er formuliert wird, ist sehr aufschlussreich. Einerseits wird mit unterschwelligem Stolz darauf hingewiesen, dass der als Vorbild angesehene Verlaine einen Vers von Góngora aufnimmt. Damit macht der französische Dichter die spanische Kultur also sowohl «europawürdig» wie auch salonfähig. Gleichzeitig wird ihm aber auch unterstellt, Góngora nicht richtig zu kennen. Die Verwendung der Konstruktion «que creía conocer» suggeriert nämlich die eigentliche Unkenntnis von Góngora, ein nicht explizit erwähntes «pero no conocía realmente». Es ist möglich, dass Azorín einen gewissen verletzten Stolz darüber zum Ausdruck bringen will, dass die spanische Literatur und Kultur in der Form, wie sie von der «Generation von 98» für («export»-)würdig gehalten wird, von und in Europa nicht wirklich und richtig zur Kenntnis genommen wird. Im Einschub

⁸ Auf die Abgrenzungsprobleme zwischen den zwei Strömungen ist schon hingewiesen worden.

⁹ Sie wird es sozusagen auf ihr Banner schreiben, indem die Begehung des 300. Todesjahres des Dichters Góngora zum Anlass der Gründung der Gruppe genommen werden wird. Das Jahr 1927 wird für sie damit namensgebend werden.

von Azorín – die Aussage steht zwischen Gedankenstrichen – könnte sich also das schwierige und zum Teil widersprüchliche Verhältnis zu Europa spiegeln, wie es auch von anderen Vertretern der «Generation von 98» thematisiert wird. Die Aussage liesse sich jedenfalls als Illustration des «europeizar España y españolizar Europa» lesen, wie es z.B. u.a. Miguel de Unamuno oder Manuel Machado fordern¹⁰.

Ein zweites wichtiges Thema, auf das Azorín im zitierten Text Bezug nimmt, ist das des Verhältnisses der «Generation von 98» zur Sprache. Azorín fordert ein «Aufbrechen» («desarticular») derselben, um damit der Realität näher zu kommen, diese abbilden und im eigentlichen Sinne festhalten zu können («aprisionar»). Er will die Sprache verfeinern, prägnanter gestalten, schärfen («agudizar»). Ein Mittel, um dieses Ziel zu erreichen sieht er im Rückgriff auf alte Begriffe, von deren Plastizität¹¹ er sich einiges zur sprachlich befriedigenden Gestaltung eines Kunstwerkes verspricht.

Von den im zitierten Text des vierten Artikels angeschnittenen Punkten werden wir nun im folgenden ausführlicher auf die Liebe zur Landschaft und den Dörfern Spaniens, auf die Rückbesinnung auf die «primitiven Dichter», auf die Wichtigkeit und den Einfluss der Malerei – insbesondere von El Greco – , auf die Beziehung zwischen Azorín und Baroja und schliesslich auf den Vorbildcharakter von Larra zu sprechen kommen.

Wir möchten der Präsenz dieser Themen im ersten Roman von José Martínez Ruiz – *La Voluntad* – nachspüren. Wenden wir uns nun deshalb zunächst diesem Werk zu, das bereits rund elf Jahre vor der erwähnten Artikelserie publiziert wurde.

¹⁰ Cf. dazu u.a. López Estrada, *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado*, op. cit., S. 136.

¹¹ Auf diesen Begriff werden wir in den folgenden Abschnitten noch ausführlich zu sprechen kommen.

La Voluntad

José Martínez Ruiz gibt seinen ersten Roman – *La Voluntad* – 1902 heraus. Für den Kritiker E. Inman Fox ist es ein entscheidendes Jahr, da mehrere wichtige Publikationen in diese Zeitspanne fallen.

Con la publicación en 1902 de *Camino de perfección* por Baroja, *Sonata de otoño* por Valle-Inclán, *Amor y pedagogía* por Unamuno y *La voluntad* por Martínez Ruiz (las dos últimas en la misma colección, 'Biblioteca de Novelistas del Siglo XX', Barcelona, Heinrich y Cía.), la novela española cambia de rumbo y se abren nuevas posibilidades de expresión que van a salvar la ficción ya estancada del siglo XIX¹².

José Martínez Ruiz greift in diesem mit autobiographischen Elementen durchsetzten Text eine ganze Reihe grundlegender Themen der «Generation von 98» auf. Der Protagonist, Antonio Azorín, wird als intelligenter und progressiv denkender Mann dargestellt, der auch vor harten Selbstanalysen nicht zurückschreckt. Als kritischer Beobachter des Provinz- und Hauptstadt milieus kommt ihm der jugendliche Enthusiasmus bald abhanden und macht einer tiefen Enttäuschung und Müdigkeit dem Leben und der Gesellschaft gegenüber Platz. Die folgende Passage illustriert es deutlich.

¡Esta vida es una cosa absurda! ¿Cuál es la causa final de la vida? No lo sabemos: unos hombres vienen después de otros hombres sobre un pedazo de materia que se llama mundo. Luego el mundo se hace inhabitable y los hombres perecen; [.....].

Mi pensamiento parece abismado en alguna cueva tenebrosa. Me levanto, doy un par de vueltas por la habitación, como un autómatas; me siento luego; cojo un libro; leo cuatro líneas; lo dejo; tomo la pluma; pienso estúpidamente ante las cuartillas; escribo seis u ocho frases; me canso, dejo la pluma; torno a mis reflexiones... Siento pesadez en el cráneo. Las asociaciones de las ideas son lentas, torpes, opacas; apenas

¹² E. Inman Fox, Vorwort zu seiner Ausgabe von *La Voluntad*, Madrid, ed. Clásicos Castalia, 1968, S. 27.

puedo coordinar una frase pintoresca... Y hay momentos en que quiero rebelarme, en que quiero salir de este estupor, en que cojo la pluma e intento hacer una página enérgica, algo fuerte, algo que viva... ¡Y no puedo, no puedo! Dejo la pluma; no tengo fuerzas. ¡Y me dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarme en la materia, de ser el agua que corre, el viento que pasa, el humo que se pierde en el azul!¹³

Aus dem anfangs noch energischen und heftigen Jüngling wird ein desillusionierter, kraftloser Mann, dem alles absurd erscheint und dessen äussere Erscheinung am Schluss Sinnbild ist für den inneren Zustand seiner selbst, aber auch des Landes, in dem er lebt. Im Epilog, der in Briefform gehalten ist, schreibt José Martínez Ruiz, wie er den Protagonisten Azorín angetroffen hat:

Sentado ante la mesa, está un hombre joven; tiene el bigote lacio; la barba sin afeitado de una semana; el traje, sucio. ¡Es Azorín!¹⁴

Donald Shaw bezeichnet *La Voluntad* als den einzigen wichtigen Beitrag Azoríns zur Gattung Roman der «Generation von 98» («única contribución esencial de Azorín a la novela del 98»)¹⁵. Für Eugenio de Nora ist es ein für diese Generation «typisches» Buch:

[...] *La Voluntad* es un exponente típico (y en parte autobiográfico) de la situación del intelectual 'noventayochista' joven. Libro ante todo de ambientes y de ideas; novelesco sólo por la galería de tipos que lo pueblan, pero no por la acción, esbozada apenas, y presentada como 'hecho consumado', no como proceso vivo¹⁶.

¹³ José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. E. Inman Fox, S. 276/277.

¹⁴ *Ibid.*, S. 288.

¹⁵ Donald Shaw, *La generación del 98*, cit., S. 210.

¹⁶ Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1968, S. 235.

La Voluntad ist aber auch aus einem anderen, rein (auto-)biographischen Grund wichtig. Von 1904 an wird der Autor den Namen des Protagonisten seiner beiden Romane – und Titel des zweiten *Antonio Azorín* (1903) – annehmen und so eine eigenartige Verschmelzung zwischen Autor und Werk schaffen, die dazu geführt hat, dass man heute José Martínez Ruiz kaum mehr unter seinem wirklichen Namen, sondern vielmehr unter seinem dem eigenen Werk entnommenen Pseudonym kennt und nennt. In dem Sinn hat er zusammen mit der Figur gleichzeitig auch sich selbst neuerschaffen¹⁷.

Die Liebe zur Landschaft und den Dörfern Spaniens

Dass die Liebe zur Landschaft und den Dörfern Spaniens zweifellos einer der Grundzüge der Literatur der Schriftsteller der «Generation von 98» und damit auch Azoríns ist, bedarf kaum einer weiteren Erläuterung. Das Merkmal ist schon fast zu einem Gemeinplatz geworden¹⁸. Logischerweise beginnt *La Voluntad* denn auch mit der Schilderung von Yecla, dem Wohnort der Hauptpersonen des Romans¹⁹. Beschreibungen des Dorfes und der Landschaft sind ein immer wiederkehrendes Sujet, das sich wie ein Leitmotiv durch das ganze Werk zieht. Wie zentral das Thema für Martínez Ruiz ist, kann man jedoch auch daraus ersehen, dass er an einer Stelle seines Romans sogar eine Reflexion über den literarischen Stellenwert

¹⁷ Zum Ursprung und zur Bedeutung des Namens cf. die Fussnote 15 der Ausgabe von E. Inman Fox (S. 71), aber auch die Einleitung (vor allem das Kapitel «*Tres vidas de un personaje: la elaboración textual de Antonio Azorín*», S. 48-55) von Manuel María Pérez López zu seiner Ausgabe von *Antonio Azorín*, Madrid, ed. Cátedra, Letras Hispánicas 329, 1991.

¹⁸ So lautet z.B. der Titel des ersten Kapitels des grundlegenden Buches, das Pedro Laín Entralgo über die «Generation von 98» schrieb (*La Generación del noventa y ocho*), bezeichnenderweise «Un paisaje y sus inventores».

¹⁹ Zum Prolog des Romans cf. den Artikel von Andrés Amorós, «El prólogo de *La Voluntad* (Lectura)», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, Oktober/November 1968, S. 339-354.

solcher Passagen einflicht. Im Kapitel XIV des ersten Teiles sagt Yuste:

Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna. En Francia sólo data de Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre... En España, fuera de algún poeta primitivo, yo creo que sólo la ha sentido Fray Luis de León en sus Nombres de Cristo... Pues bien; para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario... ¡Y qué pocos llegan a él!²⁰

Hier zeigt sich, warum die Liebe zur Landschaft und den Dörfern Spaniens im Artikel von 1913 an erster Stelle steht, als es darum geht, die Charakteristiken der «Generation von 98» aufzulisten. Landschaften adäquat wiederzugeben und die «Emotion», die sie hervorrufen, sprachlich umsetzen zu können, sind nach Ansicht des Autors die wichtigsten Qualitätsmerkmale, an denen ein literarischer Text gemessen werden kann. Zugleich gelten sie als Sinnbild der Moderne; beides Konzepte, die die «Generation von 98» stark beschäftigen.

In der Folge nimmt Yuste ein Buch zur Hand, das von einem Autor stammt, der als «ausgezeichneter Beschreiber gelobt wird» («soberbio descripcionista»). Er liest Azorín daraus eine längere Passage vor, um ihm eine praktische Lektion in Literaturtechnik zu geben. Von den Tricks und Kniffen («subterfugios y tranquillos»), zu denen darin gegriffen wird, scheint ihm dabei die Verwendung des Vergleichs der schlimmste Verstoss gegen literarische Qualität zu sein: «Comparar es evadir la dificultad... es algo primitivo, infantil... una superchería que no debe emplear ningún artista...»²¹. Nun stellt er aber fest, dass beim vorgelesenen Text – es handelt sich um eine Seite aus *Entre naranjos* (1091) von Blasco Ibañez, Autor und Titel

²⁰ José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 130.

²¹ *Ibid.*, S. 130.

werden jedoch nicht genannt – gleich sechs Mal zu diesem Stilmittel Zuflucht genommen wird («es decir, seis veces que se trata de producir una sensación desconocida o apelando a otra conocida... que es lo mismo que yo no pudiendo contar una cosa llamase al vecino para que la contase por mí»²²). Dementsprechend vernichtend fällt denn auch das Urteil über den vorgelesenen Text aus.

Y observa – y esto es lo más grave – que en esa página, a pesar del esfuerzo por expresar el color, no hay nada plástico, tangible... además de que un paisaje es movimiento y ruido, tanto como color, y en esta página el autor sólo se ha preocupado de la pintura... No hay nada plástico en esa página, ninguno de esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia... ninguno de esos detalles que dan, ellos solos, la sensación total... [...] ²³.

Da wir auf die Malerei noch ausführlich zu sprechen kommen werden, soll hier nur kurz auf den Begriff der Plastizität, der ja ebenfalls mit der Malerei im Zusammenhang stehen kann, eingegangen werden. Das Thema scheint für Yuste so wichtig zu sein, dass er in einem Abschnitt gleich zweimal mit denselben Worten darauf hinweist («no hay nada plástico»). Diese anaphorische Insistenz lässt auf die zentrale Bedeutung der Plastizität schliessen. In einer Passage, in der es um Literaturtechnik geht, würde sie sonst wohl kaum so stark hervorgehoben werden.

Nun wählt Azorín 1913 im vierten Artikel ebenfalls genau diesen Ausdruck, um zu zeigen, in welcher Form die von ihm geforderte Erneuerung der Sprache stattfinden könnte («aportar a él [el idioma] viejas palabras, plásticas palabras»). Bezeichnenderweise wird wiederum die Wiederholung als Stilmittel eingesetzt, um der Forderung mehr Nachdruck zu verleihen²⁴.

²² *Ibid.*, S. 131.

²³ *Ibid.*, S. 131.

²⁴ Über die Art und Weise, wie José Martínez Ruiz sein Postulat im Roman selbst umsetzt, liesse sich streiten. So versucht er wohl bei den Beschreibungen auch andere

Die «primitiven Dichter»

Im Kapitel XIV des ersten Teiles, von dem oben bereits die Rede war, erwähnt Yuste bei seinen Überlegungen zum Massstab für literarische Qualität zwei französische Schriftsteller («En Francia sólo data de Rousseau y de Bernardino de St. Pierre»). Dabei hebt er das späte Auftreten der grossen Kunst der Landschaftsbeschreibung hervor. In Spanien hingegen lässt sich dieses Merkmal seiner Meinung nach bereits viel früher, wenn auch vielleicht etwas seltener feststellen («En España, fuera de algún poeta primitivo, yo creo que sólo la [la emoción del paisaje] ha sentido Fray Luis de León»). Das Gefühl für die so zentrale «Interpretation der Emotion der Landschaft» findet sich also in Spanien schon bei den «primitiven Dichtern». Nun hat Yuste eben noch gerade auf der Modernität des Sachverhaltes bestanden: «Es una emoción completamente, casi completamente moderna». Sind die «primitiven Dichter» demzufolge als modern anzusehen, als wahre Vorreiter oder Avantgarde der modernen Kunst?

Dass eine solche Schlussfolgerung nicht an den Haaren herbeigezogen ist, lässt sich an Hand der gleichen Episode illustrieren. Nachdem Yuste das negative Beispiel von Blasco Ibañez vorgetragen hat, stellt er ihm zunächst ein nachahmenswertes, ebenfalls modernes entgegen²⁵, um dann zu den Ursprüngen der spanischen Literatur zurückzugehen:

Ahora – añade el maestro – he aquí cuatro versos escritos hace cinco siglos... Son del más plástico, jugoso y espontáneo de todos los poetas españoles antiguos y modernos: el Arcipreste de Hita.... El Arcipreste de Hita tiene como nadie el instinto revelador, sugestivo... Su auto-retrato es un fragmento maravilloso... Y aquí en este trozo que es la

Sinne als das Auge anzusprechen. Trotzdem ist eine gewisse Dominanz dieses Aspektes zu erkennen. Darüberhinaus lässt sich eine gewisse Monotonie im Aufbau einiger Beschreibungen feststellen (cf. ed. cit., S. 61, 75, 191, 197).

²⁵ Cf. dazu den nächsten Abschnitt «Azorín und Baroja».

estupenda escena en que Trotaconventos seduce a Doña Endrina... escena que no ha superado ni aun igualado Rojas... Aquí Trotaconventos llega a casa de la viuda, le ofrece una sortija, la mima con razones dulces, le dice que es un dolor que permanezca triste y sola, que se obstine en vestir de luto... cuando no falta quien bien la quiere.... Y dice:

Así estades fija, viuda et mancebilla,
sola y sin compannero, como la tortolilla:
deso creo que estades *amariella et magrilla*...

Y con solo estos dos adjetivos

amariella et magrilla...

queda retratada de un rasguño la dolorida viuda, ojerosa, pálida, enflaquecida, melancólica...²⁶.

Der Arcipreste de Hita wird in den höchsten Tönen gelobt und praktisch als unerreichter literarischer Höhepunkt dargestellt. Seine Kunst charakterisiert Yuste mit «plástico, jugoso y espontáneo», wobei hier vor allem das «plástico» und «espontáneo» hervorgehoben seien. Auf die Wichtigkeit des ersten Begriffs bei Martínez Ruiz ist schon eingegangen worden. Hier erscheint er an prominenter, erster Stelle. Zum zweiten Ausdruck ist anzufügen, dass er sich in einer ähnlichen Kombination an einer anderen Stelle des Romans findet.

Im Kapitel IV des zweiten Teiles unternimmt der Protagonist Azorín eine Reise nach Toledo²⁷. Dort kommt er nach seinen Überlegungen zu Landschaft und Kunst Spaniens auch auf die Literatur zu sprechen und kritisiert die Literatur des 17. Jahrhunderts, die doch gemeinhin als Teil des «goldenen Zeitalters» definiert wird («Siglo de Oro»):

²⁶ José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 132/133.

²⁷ Cf. dazu auch die Abschnitte «Azorín und Baroja» und «Die Malerei und El Greco».

Sí – continúa pensando –; nuestra literatura del siglo XVII es insoportablemente antipática. Hay que remontarse a los primitivos para encontrar algo espontáneo, jovial, plástico, íntimo; hay que subir hasta Berceo, hasta el Romancero – en sus pinturas de la Infantina, del paje Vergilios, del conde Carlos, etc. – hasta el incomparable Arcipreste de Hita, tan admirado por el maestro²⁸.

Als Vorbilder werden also auch an dieser Stelle als erste die «primitiven Dichter» genannt, denn bei ihnen sind literarische Qualitäten vorhanden, die nach Ansicht des Protagonisten in den späteren Epochen verlorengegangen sind. Deren Stil bezeichnet Azorín hier als «espontáneo, jovial, plástico, íntimo». Von den drei von Yuste in der oben analysierten Passage verwendeten Adjektiven übernimmt Azorín an dieser Stelle deren zwei wortwörtlich («espontáneo», «plástico»). Das dritte von Yuste genannte («jugoso») könnte sowohl inhaltlich wie auch klanglich im «jovial» von Azorín nachklingen. Beide Termini stehen zudem an zweiter Stelle. Azorín fügt also eigentlich nur das vierte («íntimo») hinzu.

Ähnlich verhält es sich bei den zitierten Schriftstellern. Auch dort übernimmt Azorín die Vorstellungen seines Meisters, bezieht sich sogar ausdrücklich auf ihn, als er auf den «unvergleichlichen» Arcipreste de Hita zu sprechen kommt («tan admirado por el maestro»). Als eigenen Beitrag stellt er ihm den Namen Berceo zur Seite, um dem Plural des Begriffs «primitivos» gerecht zu werden und erwähnt auch noch den Romancero. Im Grossen und Ganzen weichen die Wertvorstellungen Azoríns aber kaum von denen seines Meisters ab. Im Gegenteil, sie sind praktisch identisch mit ihnen.

Aus dem Gesagten wird ersichtlich, warum Martínez Ruiz in seinem vierten Artikel, als er auf die Literatur zu sprechen kommt, wiederum vieles wortwörtlich aufnimmt, das er bereits 11 Jahre vorher in *La Voluntad* zur Sprache gebracht hat. Seine 1913 geäußerte Forderung nach «Wiederbelebung» («resucitar») der «primitiven Dichter», insbesondere von Berceo und Juan Ruiz leitet sich aus der

²⁸ José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 214.

Bewunderung ab, die er für sie hegt und die er in *La Voluntad* an mehreren Stellen thematisiert. Die Rückkehr zu ihnen wird als Teil der von Martínez Ruiz propagierten «Wiedergeburt» gesehen, weil ihre Werke den Keim des Echten, Modernen und literarisch Perfekten in sich tragen. Genauso kann die von ihnen verwendete Sprache, als Inspirationsquelle benutzt werden, um die von ihm geforderte Regeneration der Sprache zu verwirklichen. An der zentralen Stelle nämlich, in der er 1913 eine Reflexion über das Medium «Sprache» als Werkzeug zur besseren Abbildung der Realität vorschlägt, wiederholt er wortwörtlich einen bereits an der zitierten Stelle von *La Voluntad* verwendeten Begriff («viejas palabras, plásticas palabras»). Das Wort «plástico» enthält seiner Ansicht nach die ganze, nötige Kraft zur Umsetzung eines solchen Unternehmens.

Azorín und Baroja²⁹

Der Überdruß der Existenz gegenüber, dieses «mal du siècle» der «Generation von 98», aber auch die Unfähigkeit, sich dagegen aufzulehnen, sowie das Zeichnen einer rückständigen von Missgunst und Dummheit beherrschten Gesellschaft und ein Leben, das sich sowohl in der Provinz wie auch in der (Haupt-) Stadt als absolut unbefriedigend erweist, lassen von Anfang an eine gewisse inhaltliche Verwandtschaft von *La Voluntad* zu den Werken Pío Barojas (z.B. *El árbol de la ciencia*) erkennen. Sein *Camino de perfección* war, wie bereits erwähnt, im selben Jahr wie der Roman von José Martínez Ruiz publiziert worden. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Romane besteht darin, dass der Geburtsort von José Martínez Ruiz, Yecla, in dem auch ein Grossteil von *La Voluntad* spielt, in *Camino de perfección* ebenfalls als Handlungsschauplatz vorkommt, jedoch unter dem Namen Yécora.

²⁹ Cf. dazu u. a. auch den Abschnitt von Donald Shaw in seinem Buch *La generación del 98* (op. cit., S. 38/39) und den Artikel von José María Vaz de Soto, «Azorín Baroja», in *Azorín, Cien Años (1873-1973)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974, S. 153-172.

Im Artikel von 1913 kommt Azorín ebenfalls ausdrücklich auf Pío Baroja zu sprechen. Er erwähnt dabei neben seinem Namen auch ein Bankett, das anlässlich der Publikation von *Camino de perfección* organisiert worden war. In Wirklichkeit fand es am 25. März 1902 im Parador de Barcelona statt und wurde von Rodríguez Serra (dem Herausgeber des Romans) und Martínez Ruiz selber organisiert. Letzterer verfasste auch die Einladung dazu mit einem das Altspanische imitierenden Text. U.a. nahmen auch Galdós, Valle-Inclán und Maeztu daran teil.

Wiederum findet sich in *La Voluntad* eine Stelle, bei der von diesem Anlass die Rede ist (Kap.V, 2.Teil). Pío Baroja erscheint dort unter dem Namen (Enrique) Olaiz, sein Roman unter dem Titel *Retiro espiritual*. Der Autor beschreibt die Festlichkeit jedoch nicht direkt, sondern gibt sie indirekt im Spiegel der Presse wieder. Azorín liest im *El Imparcial* und *El Liberal* nach, in welcher Form darüber berichtet wird. Dabei interessiert er sich vor allem dafür, wie in den beiden Zeitungen die Berichterstattung zu seiner eigenen Person ausfällt.

Azorín lee *El Imparcial*, que refiere minuciosamente el acto. Inició el brindis, leyendo un corto y enérgico discurso, Azorín; luego dos, tres, cuatro, seis mozos más, hábiles manejadores de la pluma, hablaron también en grave registro o por pintoresca manera. El cronista de *El Imparcial* los enumera a todos, da breves extractos de sus arengas, trátalos con afectuosa deferencia...³⁰.

Bereits der Anfang ist bemerkenswert: Der Name «Azorín» – das Subjekt – steht am Anfang und Schluss einer Konstruktion, bei der der Punkt als eigentlicher Drehpunkt fungiert. Damit entsteht eine in sich geschlossene Einheit, deren Ende («Azorín») auf den Beginn («Azorín») verweist und somit eine Art Endlosschleife imitiert. Erst dann wird über die Tätigkeit der anderen Teilnehmer informiert. Weder deren genaue Anzahl noch deren Namen werden jedoch

³⁰ José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 216.

erwähnt. Im Gegenteil, die Aufzählung suggeriert eine formlose Masse. Im folgenden Satz wird jedoch explizit darauf hingewiesen, dass der Chronist aber sowohl auf deren Identität, wie auch teilweise auf deren Reden eingeht. Der Text gibt also in der vorliegenden Form vor allem Azoríns geschlossene, nur auf sich selbst bezogene Sichtweise wider. Der Inhalt des nächsten Abschnittes macht dies deutlich. Dort sucht der Protagonist im *El Liberal* vergeblich nach einer Erwähnung seiner Person.

[...]. Y Azorín ve con sorpresa que se nombra a todos que en la comida hablaron, a todos sin faltar uno, menos él, al propio Azorín. El autor – su viejo amigo – ha hecho pasmosos y admirables equilibrios para no mentar su nombre, mentando a todos³¹.

Dies gibt Azorín Anlass, einen langen Exkurs über die Falschheit, den Kleinmut und die Verlogenheit der Zunft der Schreiberlinge Madrids anzuhängen.

Neben einer gewissen Zeitkritik könnte das komplexe Spiel mit Spiegeln, das Azorín in dieser Passage vollführt, auch einen (versteckten) Hinweis auf den Narzissmus von Juan Martínez Ruiz beinhalten, sowie auf das ambivalente Verhältnis, das er dazu wie auch zu sich selber hat. Es sei hier nur auf seine Namensänderung verwiesen. Das Beispiel zeigt aber auch, wie der Autor schon in seinem ersten Roman bereits anderenorts verwendetes (eigenes oder fremdes) Material wieder aufnimmt und in seinen Text einflieht. Denn der Artikel des *El Liberal* wurde tatsächlich am 26. März 1902 in der besagten Zeitung abgedruckt, ebenfalls ohne Martínez Ruiz als Teilnehmer zu erwähnen.

An einer anderen Stelle von *La Voluntad* wird vor allem die Bewunderung für Barojas Schaffen thematisiert. In der bereits beschriebenen Episode, wo Yuste einen Text von Blasco Ibañez vorliest, um ihn als misslungenes Beispiel einer Landschaftsbeschrei-

³¹ *Ibid.*, S. 216/217.

bung anzuführen, geht dieser anschliessend zu seinem Büchergestell, um ein besseres Modell zu suchen. Es stammt von einem jungen Romancier: «[...] un joven novelista, acaso... y sin acaso, entre toda la gente joven el de más originalidad y el de más honda emoción estética...»³². Der Schriftsteller verfügt damit also über die von Yuste geforderte Qualität. Dann liest er als gelungenes und nachahmenswertes Beispiel eine Beschreibung aus *La casa de Aizgorri* von Pío Baroja vor, allerdings ohne Werk und Autor zu nennen. Die vorangehende Einschätzung des Schriftstellers durch Yuste zeigt jedoch, was Martínez Ruiz von Baroja hält. Im betreffenden kurzen Abschnitt greift Baroja aber gleich zweimal zum Stilmittel des Vergleichs, was von Yuste zwar gerade als der schlimmste Verstoss gegen literarische Perfektion definiert worden war. Dies scheint ihn aber nicht weiter zu stören, nimmt er doch nicht einmal Bezug darauf, sondern übersieht es grosszügig.

Pío Baroja tritt unter dem Decknamen Namen Enrique Olaiz sogar als Figur auf. Martínez Ruiz zeichnet von ihm folgendes Porträt:

Este Enrique Olaiz está ahora paseando por su despacho, en cortos paseos, porque el despacho es corto. Olaiz es calvo – siendo joven –; su barba es rubia y puntiaguda. Y como su mirada es inteligente, escrutadora, y su fisonomía toda tiene cierto vislumbre de misteriosa, de hermética, esta calva y esta barba le dan cierto aspecto inquietante de hombre cauteloso y profundo, algo así como uno de esos mercaderes que se ven en los cuadros de Marinus, o como un orfebre de la Edad Media, o como un judío que practica el cerrado arte de la crisopeya, metido allá en el fondo de su casucha toledana³³.

Der Autor greift gleich dreimal hintereinander zum Mittel des Vergleichs, um Baroja zu beschreiben. Dass der erste davon mit einem Bild eines holländischen Meisters, das im Prado ausgestellt ist, im Zusammenhang steht, weist auf das Interesse für die Malerei hin,

³² *Ibid.*, S. 131.

³³ *Ibid.*, S. 234.

ist aber gleichzeitig wohl auch als Hommage an den Freund Baroja gedacht, dem er diese Leidenschaft teilweise verdankt³⁴. Ein paar Zeilen danach charakterisiert Martínez Ruiz die Schreibkunst von Olaiz (alias Baroja):

... este hombre tan complejo, tan multiforme, es sencillo, sencillo en su escritura. Escribe fluidamente, sin preparación, sin esfuerzo; y su estilo es claro, limpio, de una transparencia y de una simplicidad abrumadoras³⁵.

Schliesslich ist der Epilog von *La Voluntad* als dreiteilige Briefserie konzipiert, die «José Martínez Ruiz» an «Don Pío Baroja» adressiert. Pseudonyme werden an dieser Stelle überflüssig. *La Voluntad* schliesst somit mit einem expliziten Hinweis auf die («Seelen-»)Verwandtschaft zwischen den beiden Autoren. Eine solche Vorgehensweise ist aber zweifellos ebenfalls als Würdigung des Schriftstellers und Freundes Baroja zu verstehen, genauso wie die Stelle im Artikel von 1913.

Larra

Das Kapitel IX des zweiten Teiles von *La Voluntad* ist der Beschreibung einer Zeremonie am Grabe von Larra gewidmet und zwar genau so wie sie 11 Jahre später ebenfalls in der Artikelserie des ABC dargestellt wird. Der Besuch auf dem Friedhof wird bereits im Kapitel III angekündigt. Dort unternimmt Azorín eine Zugreise – ein weiteres beliebtes Thema der «Generation von 98» – und fährt an schwarzen Zypressen vorbei. Unwillkürlich muss er an Larra denken³⁶. Das Bekenntnis zu Larra gilt als eines der wichtigsten

³⁴ Cf. Abschnitt «Die Malerei und El Greco».

³⁵ José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 234.

³⁶ *Ibid.*, S. 202.

Merkmale der «Generation von 98» und besagtes Kapitel IX von *La Voluntad* als dessen bereits «klassischer» Ausdruck³⁷.

Den Texten von Martínez Ruiz liegt eine Begebenheit zu Grunde, die in Wirklichkeit am 13. Februar – dem Todestag Larras – des Jahres 1901 stattfand. Der ganze Akt ist in einem Rundschreiben von 1901 festgehalten³⁸. Neben einem Lebenslauf Larras und einer Liste der Teilnehmer (u. A. Pío Baroja) sind eine Beschreibung des Grabes aus der Feder Pío Barojas und die Rede José Martínez Ruiz' abgedruckt, die dieser am Grabe hielt. Nun übernimmt er im besagten Kapitel von *La Voluntad* nicht nur wortwörtlich seine eigene Rede, sondern lässt sich darüber hinaus für die Beschreibung des Grabes und des Friedhofs auch noch gerade vom Beitrag seines Freundes Baroja inspirieren, dessen Text er ziemlich wortgetreu übernimmt³⁹.

Dies kann als weiterer Beweis für die engen Beziehungen angesehen werden, die zwischen den beiden Schriftstellern bestand, aber auch als erneutes Beispiel für die Art und Weise, mit der Martínez Ruiz beim Schreiben häufig auf bereits bestehendes – eigenes oder fremdes – Material zurückgreift und es in sein Werk einflieht. Genauso geht er 1913 vor, als er in der Artikelserie auf die Zeremonie zu Ehren von Larra zu sprechen kommt.

Die Malerei und El Greco

In der Artikelserie von 1913 wird auch das Interesse der «Generation von 98» für die Malerei, insbesondere für Dominikos Theotoko-

³⁷ «Dicho capítulo, [...], con su insistencia en las afinidades ideológicas, más que literarias, se ha convertido en el *locus classicus*, por lo que se refiere al lazo de unión entre la Generación del 98, y el romanticismo, en España.» (Donald Shaw, *La generación del 98*, op. cit., S. 211).

³⁸ *Larra (1809-1837). Aniversario de 13 de febrero de 1901*, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués.

³⁹ José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 234, Text und Fussnote.

pulos, thematisiert⁴⁰. Nach Ansicht von Martínez Ruiz verdankt sie diese Tatsache seinem Freund Pío Baroja. So deutet er es jedenfalls 1902 erneut in *La Voluntad* an⁴¹.

An einer anderen Stelle des Romans lässt sich ein ähnliches Konglomerat von Querverbindungen zwischen José Martínez Ruiz, Baroja und der Artikelserie des ABC feststellen. Im Kapitel IV des zweiten Teiles wird eine Reise des Protagonisten Azorín nach Toledo – der hauptsächlichen Wirkungsstätte von El Greco – beschrieben. Im Dezember des Jahres 1900 unternahm José Martínez Ruiz eine Reise in diese Stadt, um seinen Freund Julio Burell zu besuchen, der zur damaligen Zeit dort das Amt des Zivilgouverneurs ausübte. Pío Baroja begleitete ihn auf diesem Ausflug. José Martínez Ruiz berichtet im Kapitel XXIV von *Madrid*, Pío Baroja in *Final del siglo XIX y principio del XX* über die Reise. Doch damit nicht genug. José Martínez Ruiz kommt in *Diario de un enfermo*, einer Art Vorstufe zu *La Voluntad*, erneut darauf zu sprechen. Pío Baroja seinerseits nimmt in *Camino de perfección* darauf Bezug. Während des Besuchs des Protagonisten Fernando Ossorio in Toledo wird über die Gewohnheit des Zivilgouverneurs, spät aufzustehen, berichtet. In *La Voluntad* wird diese Eigenheit ebenfalls beschrieben. Ein weiteres Ereignis, das auch in den drei letztgenannten Werken erscheint, ist die Beschreibung der Ablieferung eines weissen Kindersarges⁴².

Azorín lässt sich von der Stadt überdies zu allerlei Gedanken über die Geschichte, Kunst und Landschaft Spaniens anregen. Seine Überlegungen waren bereits in verkürzter Form in «*La tristeza española*» erschienen, einem Artikel der Zeitschrift *Mercurio*. Die

⁴⁰ Cf. dazu Manuel Ferrand, «Azorín y la pintura», in *Azorín, Cien Años (1873-1973)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974, S. 173-184.

⁴¹ «Yo creo que ha sido él (Olaiz) quien ha infundido entre los jóvenes intelectuales españoles el amor al *Greco*...» (José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 234).

⁴² E. Inman Fox vermutet, dass sich Martínez Ruiz zu dieser Stelle von Baroja inspirieren liess («...hay algo de evidencia para creerlo [el episodio] originalmente de Baroja y sencillamente aprovechado por nuestro autor»). José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, ed. cit., S. 210 Text und Fussnote.

einzigste Nummer der Publikation hatte José Martínez Ruiz am 3. März 1901 mit der alleinigen Mithilfe von Pío Baroja herausgegeben.

Stolz weist er in der Artikelserie von 1913 auf diese einzige Nummer von *Mercurio* hin und präzisiert, dass sie El Greco gewidmet war. Die gemeinsame Reise mit Baroja nach Toledo hatte zweifellos ihre Begeisterung für den Maler genährt. Jeder von ihnen schrieb nämlich in der Zeitschrift einen Artikel über ihn. Darüber hinaus verfassten sie 1902 zusammen eine weitere kurze Publikation zum Thema.

In *La Voluntad* verbindet Yuste die beiden Begriffe Toledo und El Greco (unbewusst?) miteinander, als er zu Beginn des Kapitels VI des ersten Teiles einige bittere Gedanken zur Lage Spaniens («las amarguras que afligen a España»⁴³) äussert, dann aber auch die positiven Seiten des Landes hervorzuheben versucht:

«Pero yo que he vivido en nuestra historia, en nuestros héroes, en nuestros clásicos,... yo que siento algo indefinible en las callejuelas de Toledo, o ante un retrato del *Greco*...»⁴⁴.

Dass Theotokopulos in seinen Augen einen der höchsten Werte überhaupt darstellt, zeigt sich darin, dass ihm die Betrachtung der Bilder El Grecos genügen, um sich, trotz all der ihn umgebenden Misere, als glücklichen Menschen zu definieren («Y yo me creo feliz porque he leído a Renan y he visto los cuadros del Greco [...]»⁴⁵).

Im bereits erwähnten Kapitel IX des zweiten Teils, das die Hommage an Larra enthält, unterhalten sich Azorín und sein Freund Olaiz (alias Pío Baroja) in dessen Büro über den romantischen Schriftsteller, bevor sie sich auf den Friedhof begeben. Mitten im Gespräch schaut Azorín eine Fotografie des Begräbnisses des Grafen Orgaz von El Greco an und kommentiert das Bild (S. 244). In dieser

⁴³ *Ibid.*, S. 85.

⁴⁴ *Ibid.*, S. 86.

⁴⁵ *Ibid.*, S. 163.

Episode sind also gleich drei der Themen, die uns hier beschäftigen, vereint (Baroja, Larra und El Greco). Dass ein enger Bezug zwischen Baroja und der Malerei besteht, haben wir bereits gesehen, als ihn Martínez Ruiz bei seinem Porträt mit dem Bild von Marinus vergleicht⁴⁶. Die Schilderung des Büros von Olaiz verdeutlicht es noch zusätzlich, denn an seinen Wänden hängen Reproduktionen grosser Meister, allen voran El Greco, aber auch Metsys, Goya, Daumier und Gavarni (S. 245).

An anderen Stellen des Romans schafft die Landschaft den Bezug zur Malerei El Grecos. So erleichtert das Betrachten der Umgebung Toledos («adusto y duro panorama») den Zugang zur Kunst des Malers. Seine Figuren sind nämlich auch ein Spiegelbild der Landschaft (S. 211).

In einem Fall findet sich die Kombination der Themen Landschaft, El Greco und Larra. Die Stelle könnte als Musterbeispiel für die literarische Ästhetik der «Generation von 98», so wie José Martínez Ruiz sie sieht, angeführt werden. Es handelt sich um den Beginn des Kapitels XXIV. Darin werden die Postulate der Landschaftsbeschreibung Yustes umgesetzt: Präzise Wiedergabe der Farben und Formen, sowie Differenzierung der Sinneseindrücke. Dabei soll vor allem auch auf die Adjektivierung hingewiesen werden, die eine zentrale und charakteristische Rolle spielt.

Yuste y Azorín han ido al Pulpillo. El Pulpillo es una de las grandes llanuras yeclanas. Amplios cuadros de viñas vense entre dilatadas piezas de sembradura, y los olivares se extienden a lo lejos, por las lomas amarillentas, en diminutos manchones grises, simétricos, uniformes. Perdida en el llano infinito aparece de cuando en cuando una casa de labor; las yuntas caminan tardas, en la lejanía, rasgando en paralelas huellas la tierra negruzca. Y un camino blanco, en violentos

⁴⁶ Cf. dazu Abschnitt «Azorín und Baroja». Auf den gleichen Maler, sehr wahrscheinlich sogar auf dasselbe Bild verweist Martínez Ruiz ebenfalls bei der Beschreibung des nächtlichen Toledo: «Los escaparates pintan sobre el suelo vivos cuadros de luz; en el fondo de las tiendas, los viejos mercaderes – como en los cuadros de Marinus – cuentan sus monedas, repasan sus libros» (*Ibid.*, S. 208).

recodos, culebrea entre la verdura del sembrado, se pierde ensanchándose, estrechándose, en el confín remoto.

En los días grises de otoño, o de Marzo, cuando el invierno finaliza, se siente en esta planada silenciosa el espíritu austero de la España clásica, de los místicos inflexibles, de los capitanes tétricos – como Alba –; de los pintores tormentarios – como Theotocópuli –; de las almas tumultuosas y desasosegadas – como Palafox, Teresa de Jesús, Larra... El cielo es ceniciento; la tierra es negruzca; lomas rojizas, lomas grises, remotas siluetas azules cierran el horizonte. El viento ruge a intervalos. El silencio es solemne. Y la llanura solitaria, tétrica, suscita las meditaciones desoladoras, los éxtasis, los raptos, los anonadamientos de la energía, las exaltaciones de la fe ardiente...⁴⁷.

In der kurzen Passage kommen die Farben «amarillento, gris, negruzco, blanco, la verdura, gris, ceniciento, negruzco, rojizo, gris, azul» zum Zug. Dazu zeichnen die Formen «grandes llanuras; amplios cuadros; dilatadas piezas; diminutos manchones grises, simétricos, uniformes; llano infinito; paralelas huellas; planada silenciosa; remotas siluetas azules» ein Bild der Gegend. Neben den vielen optischen werden aber auch akustische Sinneseindrücke mitberücksichtigt. Dabei ist die Beschreibung nicht Selbstzweck, sondern steht im Dienste der Heraufbeschwörung des «strengen Geistes des klassischen Spaniens», so wie ihn deren herausragende Persönlichkeiten in sich trugen⁴⁸.

Zum Schluss soll noch ein Beispiel angeführt werden, das unserer Ansicht nach für die von José Martínez Ruiz in seinem ersten Roman

⁴⁷ *Ibid.*, S. 173/174.

⁴⁸ Inman Fox weist in seiner Ausgabe in einer Fussnote darauf hin, dass Martínez Ruiz bei «tormentarios» ein Irrtum unterlaufen sein könnte und er eigentlich «atormentados» meinte (S. 173). Dies ausgerechnet beim Adjektiv, das die Kunst El Grecos charakterisieren sollte. Tatsächlich bedeutet «tormentario» nach dem DRAE «pertenciente o relativo a la máquina de guerra destinada a expugnar o defender las fortificaciones». Der Irrtum könnte seinen Ursprung im Ausdruck «arte tormentaria» haben, der ebenfalls im DRAE geführt wird und «arte de las armas de guerra» bedeutet.

verwendete Technik sehr bezeichnend ist⁴⁹. Es handelt sich um eine der zentralen Stellen des Romans, an der Azorín sein deterministisches Weltbild und damit auch den Titel des Romans mit physikalischen und philosophischen Referenzen zu erklären versucht. Dabei kommt er auf Jakob Frohschammer und Arthur Schopenhauer zu sprechen, auf dessen Werk der Titel ja schliesslich zurückgeht.

¡Los átomos son inexorables! Ellos llevan las cosas en combinaciones incomprensibles hacia la Nada; y ellos hacen que esta fuerza misteriosa que Schopenhauer llamaba *Voluntad* y Forschamer [sic] *Fantasia*, se resuelva en la obra artística del genio o en la infecunda del crimen...⁵⁰

Auch bei dieser Namengebung haben wir es mit einem komplexen Spiel mit Spiegeln zu tun. Martínez Ruiz rechtfertigt im Roman selber seinen Titel mit dem expliziten Verweis auf einen anderen, bereits existierenden, und zudem gleichlautenden Titel. Genauso bemerkenswert ist aber, wie Azorín danach ein Beispiel aus der Kunst anführt, um seine eigene Weltanschauung zu exemplifizieren.

Hay una famosa litografía de Daumier que representa el galop final de un baile en la Opera de París; es un caos pintoresco, delirante, frenético de cabezas tocadas con inverosímiles caretas, de piernas que corren, de brazos en violentas actitudes, de máscaras, en fin, que se atropellan, saltan gesticulan, gritan, bailan, en un espasmo postrero de la orgía... Pues bien; el mundo es como este dibujo de Daumier, en que el artista – como Gavarni en los suyos y como más tarde Forain en sus visiones de la Opera – ha sabido hacer revivir el austero y a la vez cómico espíritu de las antiguas Danzas de la Muerte. Desde el punto de vista determinista, todo este tráfico, todo este flujo y reflujo, toda esta movilidad inconsciente de una humanidad inquieta, vienen a ser

⁴⁹ Hinweise auf die Malerei lassen sich noch an anderen Stellen von *La Voluntad* finden (S. 70/71, 93 106, 109, 155).

⁵⁰ *Ibid.*, S. 219.

cómicos en extremo. ¡El mundo es una inmensa litografía de Daumier!⁵¹

Mit der Beschreibung des Werkes von Daumier und dem Hinweis auf andere Maler⁵² versucht Martínez Ruiz, das Gefühl zu vermitteln, das er selbst der menschlichen Existenz gegenüber empfindet. Azorín schildert den Menschen als ein in seine Einzelteile aufgesplittertes Wesen («de cabezas tocadas con inverosímiles caretas, de piernas que corren, de brazos en violentas actitudes»). In dem Sinne könnte man fast von einer Schilderung sprechen, die den Kubismus vorwegnimmt. Beachtenswert ist aber auch, dass das Thema des Bildes aus der Kunstgattung Musik stammt, aber nicht in ihrer eigentlichen, ursprünglichen Form, sondern in der Umsetzung derselben, wie sie in der Form des Tanzes zum Ausdruck kommt. Die Literatur widerspiegelt im vorliegenden Falle die Malerei, diese die Musik, diese den Tanz, dieser schliesslich die Natur des Menschen und der Welt. Der Verweis auf den Totentanz schliesst den Kreis wieder, indem er erneut auf die Literatur zu sprechen kommt, und zwar auf eine Gattung, bei der sich, in ähnlicher Weise wie im Text, im wahrsten Sinne des Wortes alles um den Tod dreht.

José Martínez Ruiz arbeitet also permanent mit expliziten Verweisen auf andere Kunstwerke als Referenzrahmen und Bezugspunkt seines eigenen Romantextes. Im Falle der Malerei kann damit natürlich dem Postulat nach «Plastizität» relativ einfach nachgekommen werden, da sich ja bei den Lesenden dadurch bildhafte Vorstellungen einstellen sollten. Genauso verfährt der Autor aber – wie wir eben gesehen haben – auch mit der Musik, der Philosophie oder der Literatur. In diesem Sinne ist sein Text ein komplexes Netz aus Intertexten und Querverweisen, ein Puzzle oder Patchwork, zusammengestellt aus Teilen anderer Kunstwerke und damit aus heutiger

⁵¹ *Ibid.*, S. 219.

⁵² Die Namen Daumier und Gavarni werden bei der Beschreibung des Büros seines Freundes Olaiz wieder genannt werden, der Stiche der beiden Künstler an den Wänden hängen hat. (*Ibid.*, S. 235).

Sicht vielleicht als modern (ja sogar als postmodern) zu definieren. Es ist jedoch verständlich, dass ein solches Werk aus traditioneller Sichtweise als eine Art Anti-Roman wahrgenommen werden muss. Martínez Ruiz' Technik wurde deshalb auch in die Nähe des «nouveau roman» gerückt und schon als sehr innovativ angesehen⁵³.

Dass der Autor immer wieder – wie er es in der eben zitierten zentralen Stelle seines Romans tut – auf Gemälde zurückgreift, um seine Gedanken möglichst exakt zu vermitteln, verdeutlicht das Gewicht, das die Malerei und mit ihr Begriffe wie «Plastizität» oder «Form- und Farbgebung» für ihn hat. Deshalb erscheint im Artikel von 1913 der Verweis auf diese Kunstgattung wohl auch unmittelbar nach der Nennung der «primitiven Dichter», noch bevor Azorín auf moderne Schriftsteller zu sprechen kommt.

Schlussfolgerung

Wir sind vom Artikel von 1913 ausgegangen und haben die wichtigsten Punkte herauskristallisiert, die José Martínez Ruiz dort unter dem Namen Azorín erstmals als Merkmale einer ganzen Generation von Schriftstellern postuliert. Danach sind wir diesen Motiven in seinem ersten Roman *La Voluntad* nachgegangen, der 11 Jahre vorher publiziert worden war. Wir haben gesehen, dass sie dort bereits feststellbar sind und teilweise schon ziemlich detailliert umgesetzt werden. Der «Gründungsartikel» des Jahres 1913 lässt sich deshalb mit einiger Berechtigung auch als Kommentar Azoríns zum eigenen Werk interpretieren, vor allem wenn man in Betracht zieht, dass 1913 viele Elemente in ähnlicher, wenn nicht sogar in gleichlautender Art formuliert werden, wie sie schon in *La Voluntad* erscheinen.

Azorín kann somit zu Recht als der «Erfinder» der «Generation von 98» gelten, welchen Gehalt auch immer man dem Wort beimes-

⁵³ Cf. Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Editorial Alhambra, 1980.

sen will⁵⁴. Er hat 1913 als erster in seiner Artikelserie ein literarisches Programm formuliert und es für eine ganze Generation für gültig erklärt. Dass er bei den Kriterien, die er aufstellt vor allem auf sein eigenes Werk zurückgreift, als es darum geht die Charakteristika der Generation aufzulisten, ist für ihn und seine Arbeitsweise, wie wir gesehen haben, symptomatisch. So nimmt José Martínez Ruiz 1913 in der Realität unter dem Namen Azorín eine Reihe 11 Jahre vorher von der Fiktionsfigur Azorín geäußelter Haltungen wieder auf und verwandelt und «verwirklicht» damit sowohl sich selber als auch den Diskurs aus seiner Fiktion von 1902. Als Ergebnis (er-)schafft er so die «Generation von 98» in einer für ihn typischen Art, in der sich Realität und Fiktion unzertrennlich miteinander verbinden.

Die Frage, ob man Azoríns Vorstellungen folgen und seiner Vorgehensweise beistimmen will, sei hier nicht zur Diskussion gestellt. Dass der Erfindung aber trotz aller Kritik⁵⁵ ein grosser Erfolg beschieden war, beweist nicht zuletzt die Begehung des 100. Jahrestages der «Generation von 98».

Enrique ROS
Universität Bern

⁵⁴ So wirft z.B. Ramón J. Sender Azorín unter vielen anderen Dingen mangelnde Kreativität und Erfindungsgeist vor: «[Azorín] no supo. Se habría sentido obligado a inventar y Azorín solo [*sic*] inventó la generación del 98» (Ramón J. Sender, *Los noventayochos*, *op. cit.*, S. 216).

⁵⁵ Für Ricardo Gullón z.B. ist die Erfindung schlichtweg eines der dunkelsten Kapitel der Literaturkritik dieses Jahrhunderts: «La invención de la generación del 98, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para estudios históricos, sociológicos y políticos, me parece el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo» (Ricardo Gullón, «La invención del 98», *op. cit.*, S. 150). José Carlos Mainer sieht darin eher eine «(Ver-)Fälschung» («falsificación») (José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1931)*, *Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *op. cit.*, S. 145).