Spaanse literatuur 1833-1939

Tod in der Literatur

Am 13. Februar 1837, an einem grauen und kühlen Montag gegen acht Uhr abends, hatte sich der Journalist und Poet Mariano José de Larra durch einen Pistolenschuß in die Stirn, im achtundzwanzigsten Jahr stehend, das Leben genommen.1 Drei Tage später begleitete ein pompöser Trauerzug Larras Leiche durch die Straßen von Madrid zum *Cimenterio del Norte,* wo um vier Uhr nachmittags die Beisetzung stattfand. Diese Beerdigung war ein außergewöhnliches Ereignis für die zweihunderttausend Bewohner zählende Hauptstadt Madrid, und aus der Retrospektive können wir sie als eine frühe Manifestation jener damals neuen Stimmung, jenes neuen Geistes der spanischen Intellektuellen deuten, welche man später *›Romanticismo liberal‹* genannt hat. Luis Sanclemente freilich, der Mariano José Larras Trauerzug mit eigenen Augen gesehen hatte, notierte in einem Brief an seinen Bruder, den Marqués de Montesa, lediglich mit Verwunderung die ihn besonders beeindruckenden Details:

3 Doce pobres de San Bernardino, con hachas encendidas, rompían la marcha: seis a cada lado. Luego, dos filas de gente lucida como de cuarenta y tantos, de levita o frac, de bigotes y patillas o de patillas y pera, o de pera y barba, o más o menos afeitados, o más o menos barbilucios y barbipoblados. Presidía o hacía el duelo el apolíneo Veguita. En medio de todos ellos iba el enlutado carro fúnebre tirado por cuatro caballos enlutados hasta las orejas, y arrastrando bayetas, por dos agujeritos, de los cuales asomaban los ojos, que era cosa de ver. Sobre el negro carro y sin ribetes amarillos descollaba el féretro, y sobre éste, en su más elevada parte, hacia la cabeza, llamaban la atención unos libritos empastados (los artículos de »Fígaro«) y una corona de laurel. Por fin y postre, baga y contera iban cuatro berlinas simonas y un bombé que dijeron ser del conde de las Navas. Atravesaron la calle Mayor, Puerta del Sol, calle de la Montera y la de Fuencarral. Mucha gente los siguió ociosa, curiosa y acuciosa de ver el fin y remate de tal pompa fúnebre. El cual fue (después del responso del cura, que estaría en el cementerio, pues allí no se vio ni cura, ni cruz, ni nada que oliese a catolicismo) una perorata o panegírico del difunto, que declamó el conde de las Navas ...2

Der Conde de Navas blieb beileibe nicht Larras einziger Grabredner. Unter den zahlreichen Zeitgenossen, welche mit pathetischen Versen auf Larras Freitod ein Emblem der spanischen Romantik zu gestalten begannen, ragte José Zorrilla hervor, ein zwanzig Jahre junger Mann aus Valladolid, der erst wenige Monate zuvor in die Hauptstadt gekommen war und eben an jenem 15. Februar 1837 mit einem Mal zu einem Liebling des literarischen Publikums werden sollte. Daß Zorrillas Initiationsakt ein so stupender Erfolg beschieden war, macht die literarhistorische Bedeutsamkeit von Larras Begräbnis augenfällig, auf die wir bereits angespielt haben; seine Verse zeigen, wie die spanischen Poeten in der Feier von Larras Tod Bewußtsein von einem neuen politischen und kulturellen Klima gewannen. Denn der Stilisierung von Larras Gestalt lag eben jene semantische Struktur des kontrapunktischen Verhältnisses zwischen ›feindlicher Gesellschaft‹ und ›in Einsamkeit leidendem Individuum‹ zugrunde, deren Ausbleiben den Typus des spanischen ›Reformers‹ im XVIII. und im frühen XIX. Jahrhundert vom mitteleuropäischen ›Aufklärer‹ oder ›philosophe‹ abgesetzt hatte. Larra

erscheint in Zorrillas Versen als Dichter-Märtyrer, dessen Schicksal sich vollzieht, indem er sein eigenes Leben verzehrt, um das unwirtliche Diesseits erträglicher zu gestalten:

3 Acabó su misión sobre la tierra,
y dejó su existencia carcomida,
como una virgen al placer perdida
cuelga el profano velo en el altar.
Miró en el tiempo el porvenir vacío,
vacío ya de ensueños y de gloria,
y se entregó a ese sueño sin memoria,
¡que nos lleva a otro mundo a despertar!

Era una flor que marchitó el estío,
era una fuente que agotó el verano;
ya no se siente su murmullo vano,
ya está quemado el tallo de la flor.
Todavía su aroma se percibe,
y ese verde color de la llanura,
ese manto de yerba y de frescura
hijos son del arroyo creador.

Que el poeta, en su misión
sobre la tierra que habita,
es una planta maldita
con frutos de bendición.

Duerme en paz, en la tumba solitaria
donde no llegue a tu cegado oído
más que la triste y funeral plegaria
que otro poeta cantará por ti.
Esta será una ofrenda de cariño
más grata, sí, que la oración de un hombre,
pura como la lágrima de un niño,
memoria del poeta que perdí.

Si existe un remoto cielo
de los poetas mansión,
y sólo le queda al suelo
ese retrato de hielo,
fetidez y corrupción;
¡digno presente por cierto
se deja a la amarga vida!
¡Abandonar un desierto
y darle a la despedida
la fea prenda de un muerto!3

Zwar sprach Zorrilla vom ›Fluch‹ des Dichterschicksals *(el poeta ... es una planta maldita)*, doch er führte die Spannung zwischen dem Märtyrer-Individuum und dem Sinnhorizont der Gesellschaft auch nicht so weit, daß die Hoffnung auf ein Fortleben Larras ›in einem fernen Dichter-Himmel‹ ausgeschlossen gewesen wäre. Aber was aus der Perspektive

theologischer Dogmatik eigentlich wie eine Inkonsequenz des – katholisch getauften – Dichters Zorrilla bewertet werden müßte (und beinahe als eine Verletzung seiner Amtspflichten seitens jenes Pfarrgeistlichen, dessen Entscheidung dem Selbstmörder Larra ein christliches Begräbnis konzedierte4), macht gerade den dominanten Sonder-Gestus der *spanischen* Romantik aus. In den Jahren nach Larras Tod sollte ihr die – logisch unmögliche – Versöhnung zwischen der gesellschaftlichen Exzentrität des Dichters und dem für die Gesellschaft weiterhin maßgeblichen christlichen Sinnhorizont zur Gewohnheit werden, und jene Gewohnheit stattete den Moment des Übergangs einer ›eigentlich‹ verlorenen Seele ins Jenseits mit besonderer Faszination aus: denn gerade an jenem unmöglichen Ort zwischen dem diesseitigen Leben des Sünders (oder gar Selbstmörders) und dem Beginn des ›ewigen Lebens‹ seiner Seele lokalisierte die kollektive Imagination einen göttlichen Gnadenakt, der dem Wunsch nach Vereinbarkeit von romantischem Individualismus und christlicher Kosmologie entsprach.

Im Normalfall interpretierte die proto-theologische Rationalisierung solchen Wunschdenkens den göttlichen Gnadenakt gegenüber dem verstorbenen Dichter als Akt der Gerechtigkeit und ließ des Poeten Verdienste gegenüber anderen Menschen seine Sündenlast überwiegen. Zorrillas vielbewunderter Auftritt am Grab von Mariano José de Larra jedoch ermöglichte komplexere Auslegungen. In einem Gedicht, das wir in der Nummer des *Museo Artístico Literario* vom 15. Juni 1837 finden, stattet das ›Ich‹ des Verstorbenen dem jungen Dichterkollegen Dank dafür ab, daß es ›durch dessen Gesang‹ zu Reue und Umkehr erweckt worden sei, welche sich am Ende als ›doch nicht zu spät‹ erwiesen hätten. Für den verstorbenen Dichter wird der überlebende Dichter zum Priester, zum Vermittler mit Gott:

> 3 Bendición! ... bendición!!! sonó tu canto,
> *poeta del dolor, bardo sombrío,*
> y al corazon llegó cual himno santo
> el eco de tu voz angelical:
> eco de los misterios, que revela,
> hiriendo el alma lo que el alma quiere;
> armónico cantar, que nunca muere,
> creación del espíritu inmortal.
>
> Mi pobre ser desesperado y triste
> arrojado en el polvo blasfemaba
> y ciego en su dolor, solo miraba
> a cadena, los grillos, la prision:
> y vibrante agitó tu lira el viento
> y trémulo escuché la melodía,
> y del pecho que siempre maldecía
> clamé en hondo suspiro, bendicion!!!
>
> Este llanto de consuelo
> que mis ojos humedece,
> el corazon te lo ofrece,

melancólico cantor.
Y solo á tí le ofreciera,
á tí que me has descubierto
que es del mundo en el desierto
cada lágrima una flor.

Mi sacrificio recibe,
porque en tí solo contemplo
el sacerdote y el templo
del Dios que siempre adoré.
Sea humilde la plegaria,
débil el acento sea
con tal de que en él se vea
un sentimiento, una fé.5

Es war wohl nicht zu übersehen, daß wir das Ereignis von Mariano José de Larras Begräbnis unter der Perspektive einer spezifischen These beleuchtet haben, und diese These heißt: die Stilisierung Larras zum Dichter-Märtyrer entsprach einem – um 1837 noch neuen – kollektiven Bedürfnis seiner gebildeten Zeitgenossen. Das muß freilich keineswegs heißen, daß Larra nicht ›wirklich‹ ein leidvolles Leben gelebt hätte. Vielmehr macht uns Larras Biographie zum ersten verstehen, warum gerade sein Tod zu einem epochemachenden Ereignis stilisiert werden konnte, zum zweiten – und zugleich – zeigt sie, daß es vor dem Hintergrund der durchaus zögerlichen Öffnung der spanischen Gesellschaft hin zum Ideal des liberalen Kommunikationsraums immer noch besonderer (und kontingenter) Voraussetzungen bedurfte, um auf die Bahn eines ›romantischen Lebens‹ zu gelangen.

Mariano José de Larra wurde 1809 in Madrid geboren. Sein Vater war Militärarzt im Dienst des Königs Joseph Bonaparte. Natürlich hatte die Familie dieses *afrancesado* 1813 vor den Verfolgungen der bourbonischen Restauration fliehen müssen – und eben deshalb verbrachte Mariano José de Larra bis 1818 fünf Jahre seiner Kindheit in Frankreich, genauer in Bordeaux und in Paris. Ganz allmählich, wie ein halbes Jahrhundert vor ihm Cadalso, muß auch der neunjährige Larra zum Zeitpunkt seiner Rückkehr das Vaterland als fremd und seine Sprache als ungewohnt erfahren haben, und gewiß wurde diese Exzentrität seiner Biographie noch durch einen einjährigen Aufenthalt in Navarra von 1822 bis 1823 gesteigert, mit dem der Vater seine zunächst in Madrid ausgeübte Tätigkeit als Arzt am Hof unterbrach. 1825 sah sich Mariano José de Larra, nun schon Student in Valladolid, am neuen Wohnort seiner Familie mit einem Erlebnis konfrontiert, das auch seine engste soziale und affektive Umwelt zu einem Spannungsfeld werden ließ: mit sechzehn Jahren hatte er sich sterblich in eine junge Dame jener Stadt verliebt, der er im Überschwang nachpubertärer Begeisterung alle denkbaren Prädikate der Schönheit und Tugend zudichtete, um dann entdecken zu müssen, daß die Angebetete zugleich die Geliebte seines Vaters war. Larra setzte sein Medizinstudium 1826 in Valencia fort, wechselte aber schon bald nach Madrid, wo immer mehr die eigene Dichtung und die Freundeskreise

verschiedener Literaten – vor allem im Café *Parnasillo* – zu einer Chance wurden, die Exzentrizität des jungen Lebenslaufs in eine exzentrische öffentliche Rolle umzusetzen. Seit Februar 1828 gab er unter dem typisch costumbristischen Pseudonym *›El Duende satírico del dia‹* eine Monatsschrift heraus, deren einzelne Nummern – durchaus gattungskonform – Milieus und Institutionen aus den späten Jahren der Regierungszeit Fernandos VII. thematisierten: die Cafés von Madrid, die *Corrida,* Zeitschriften, das – erst vorsichtig sich manifestierende – ›literarische Publikum‹. Zunächst wählte Larra die gängige Perspektive des ›neutralen Beobachters‹:

3 No sé en qué consiste que soy naturalmente curioso; es un deseo de saberlo todo que nació conmigo, que siento bullir en todas mis venas, y que me obliga más de cuatro veces al día a meterme en rincones excusados por escuchar caprichos ajenos, que luego me proporcionan materia de diversión para aquellos ratos que paso en mi cuarto y a veces en mi cama sin dormir; en ellos recapacito lo que he oído, y río como un loco de los locos que he escuchado. Este deseo, pues, de saberlo todo me metió no hace dos días en cierto café de esta corte donde suelen acogerse a matar el tiempo y el fastidio dos o tres abogados que no podrían hablar sin sus anteojos puestos, un médico que no podría curar sin su bastón en la mano, cuatro chimeneas ambulantes que no podrían vivir si hubieran nacido antes del descubrimiento del tabaco ... Yo, pues, que no pertenecía a ninguno de estos partidos, me senté a la sombra de su sombrero hecho a manera de tejado que llevaba sobre sí, con no poco trabajo para mantener el equilibrio, otro loco cuya manía es pasar en Madrid por extranjero.6

Obwohl sich, wie wir sehen, der *Duende Satírico* als Beobachter ebenso sorgfältig tarnte wie seine literarischen Vorgänger zu Jahrhundertbeginn, war es sein Anliegen nicht mehr, einen neutralen, objektiven Blickpunkt gegenüber den auseinanderstrebenden sozialen Gruppen und ihrem Wissen zu bewahren. Wohl kein anderer costumbristischer Autor trug so sehr dazu bei, die Gattung in die Dynamik einer sozialen Temporalisierung hineinzuführen wie Larra. Diese Innovation objektivierte sich durch sein Gespür für Milieus und Themen, in denen sich die Welt des alten und des neuen Spanien überlagerten oder gar in Konflikt traten; sie fand ihre literarische Artikulation in der metonymischen Repräsentation solcher Milieus und Konflikte durch bestimmte Gegenstände, welche die eine oder die andere Welt konnotierten. Dazu gehörte der *cocido,* der im Haus eines *Castellano Viejo* serviert wurde: 3 *engorrosísimo, aunque buen plato; cruza por aquí la carne; por allá la verdura; acá los garbanzos; allá el jamón; la gallina por derecha; por medio el tocino; porizquierda los embuchados de Extremadura.*7 Noch markanter ließe sich diese Technik anhand des Symbols vom *brasero,* dem Kohlebecken, rekonstruieren, in dem – wie Bachtin gesagt hätte – die ›Stimmen‹ von nostalgisch dem alten Spanien verbundenen Autoren wie Mesonero Romanos8 den aggressiven Tönen des vorsichtig fortschrittsfreundlichen Larra ›begegneten‹: 3 *¿No pudiera introducirse el uso de las comodísimas chimeneas para las casas sobre todo más espaciosas, como se hallan adoptadas en toda Europa? ¿Tanto perderíamos en olvidar los mezquinos*

*y miserables braseros que nos abrasan las piernas, dejándonos frío el cuerpo y atufándonos con el pestífero carbón, y que son restos de los sahumadores orientales introducidos en nuestro país por los moros?*9 Indem der Costumbrist Larra seine Rollennamen vom *›Duende Satírico del día‹* über den *›Pobrecito Hablador‹* zum *›Figaro‹* modifizierte, entwickelte und adaptierte er einen neuen, gemäßigt engagierten Ton des politischen Schriftstellers, wie ihn eben die politische Öffnung des *Moderantismo* ermöglichte. Doch wir haben die Fährte von Larras Biographie im Jahr 1828 verlassen und müssen deshalb festhalten, daß sich seine Position zu jener Zeit durchaus noch mit der Typologie des Reformers aus dem XVIII. Jahrhundert vereinbaren ließ. Diesen Sachverhalt belegt der Kontrast zweier Sonette, deren eines in konventionellsten royalistischen Floskeln der freudigen Überraschung des ›Untertanen‹ Larra über die Schwangerschaft der jungen Königin María Cristina Ausdruck gibt, während das andere mit kaum überbietbarem Zynismus eine Prostituierte wegen ihrer Abtreibungsversuche schilt. Nicht etwa weil diese als unmoralisch empfunden worden wären, sondern weil sie den Stolz ihrer ›Freier‹ verletzen:

3 Con motivo de hallarse encinta nuestra muy amada reina Doña Maria Cristina de Borbon
(1830)

Soneto

Guarda ya el seno de Cristina hermosa
vástago incierto de alta dinastía,
y ya la Patria conocer ansía
de quién ha de ser madre cariñosa.
Tú Amor, que al pie del ara religiosa
a los esposos enlazaste un día,
recuerda que el ibero te pedía
directa sucesión, larga y dichosa.
Y hoy que anuncia el alegre clamoreo
el don felice, que esperando queda,
vive también el general deseo:
Tú, desde ahora, sobre el regio fruto
vela incesante, por que España pueda
rendirle pronto de su fe tributo.

3 A una ramera que tomaba abortivos

¿Por qué, Delia, trabajas de contino
y sofaldada yaces sudorosa,
si con pesada carga fatigosa
siempre estás empezando tu camino?
¿Cuál das a tu labor hondo destino,
que nunca de ella se trasluce cosa?
¿En qué pozo insondable, cuidadosa,
escondes tanto que te dan sin tino?
¿Por qué tus ojos siempre centellantes

me llaman al trabajo, si a porfía
después deshaces lo que hicieras antes?
Así también de noche deshacía
por frustrar Penelópe a sus amantes
la tela que labraba por el día.10

Kaum weit von diesem doppelt perspektivierten Thema dürften Larras Gedanken und Sorgen um 1830 entfernt gewesen sein. Denn 1829 hatte er sich mit Pepita Wetoret y Velasco, 3 *graciosa joven de su misma edad,*11 verheiratet, mit der er bald drei Kinder haben sollte. Aber wohl noch im selben Jahr begann jene tragisch-außereheliche Liebesbeziehung, die zum biographischen Grundrepertoire des echten romantischen Dichters gehörte: sie galt Dolores Armijo de Cambronero, der aus angesehener Madrider Bürgerfamilie stammenden Gattin eines Kavallerieleutnants. Das Verhältnis zu Dolores Armijo muß so leidenschaftlich und bewegt gewesen sein wie Schicksale von Liebespaaren im romantischen Theater. Eine kurze Episode mit einer beim Madrider Publikum Furore machenden italienischen Opernsängerin, durch die Larra nach seiner Ehefrau auch seiner Geliebten untreu wurde, blieb ebensowenig aus wie eine für Freunde und klatschsüchtige Zeitgenossen geheimnisvolle Reise, die ihn zunächst zu einem Treffen mit Dolores in die tiefe Provinz von Badajoz, dann aber nach London und Paris führte.

Romantische Literatur und romantisches Leben jedenfalls rückten in Larras letzten Jahren so eng aneinander, daß es für den Literarhistoriker kaum mehr ausmachbar ist, ob das Leben die Literatur oder die Literatur das Leben inspirierte. Zur imaginären Identifikationsfigur Larras wurde der schon im frühen XV. Jahrhundert legendäre Trobador Macías, denn die aus seinen traurigen Liedern extrapolierten Träume von idealer Liebe ermöglichten ihm eine der Zeitstimmung um 1835 gemäße – und folglich auch beim Publikum überaus erfolgreiche – Sublimierung der eigenen Liebe zu Dolores Armijo, welcher in einer Dramenversion und in einer Romanversion der unvermeidliche (nun freilich ent-allegorisierte) Name ›Elvira‹ gehörte. Der bittersüßen Tragik solcher Selbstpräsentation, mit der er zugleich die Gesellschaft und sich selbst ins Unrecht setzte, konnte Larra nicht widerstehen: 3 *Ya es en vano: / Mortal la herida siento,* das sind die (beinahe) letzten Worte des auf dem Theater sterbenden Macías; von eigener Hand zum Tode getroffen läßt ihn Elvira wissen: *Dichosa / muero contigo.* Aber Larra stand auch nicht an, in einem Brief aus Paris seinen Verleger um finanzielle Unterstützung der verlassenen Gattin zu bitten und ihn zugleich vor allen Illusionen amouröser Annäherung an jene 3 *infeliz y víctima de mi crueldad*13 zu warnen.

All das scheint auf ein von der gewählten Perspektive auferlegtes Ende in unserer Darstellung von Larras Biographie hinauszulaufen: sein Freitod wäre ein *Tod in der Literatur,* den sein romantisch stilisierter Individualismus vorgegeben und seine romantischen Texte antizipiert hätten. Und obwohl wir in der Tat genau diese These vertreten wollen, sind doch eine Einschränkung und die Auseinandersetzung mit einer potentiell kritischen Rückfrage angebracht. Die Einschränkung: natürlich

soll nicht geleugnet werden, daß Larra unter dem Chaos seiner romantischen Liebesbeziehungen gelitten und am Ende aus Verzweiflung seinem Leben ein Ende gesetzt hat. Die kritische Rückfrage geht aus von einem Larra-Bild, das seit 1837 immer wieder von ›fortschrittlichen‹ spanischen Intellektuellen gehegt wurde und gerade in den letzten Jahren eine neue Konjunktur erreicht hat. War der siebenundzwanzigjährige Selbstmörder Larra nicht ein Opfer der ›politischen Verhältnisse‹ in Spanien, ein Märtyrer historischer Rückständigkeit? Wir haben bereits angedeutet, daß er sich gegen Ende seines Lebens – ausgehend von costumbristischer Distanz in der Gesellschaftsschilderung – immer mehr der Rolle eines politisch engagierten Schriftstellers angenähert hatte. Und man wird zunächst noch einen Schritt weiter in dieser Richtung gehen müssen, weil Larra seit dem Sommer 1836 ganz entschieden bemüht war, selbst aktiv – eben nicht nur als Journalist – in das politische Leben seiner Zeit einzugreifen. Am 6. August 1836 wurde er als Abgeordneter von Avila in die Cortes gewählt, doch diese Wahl wurde durch ein *pronunciamiento* zunichte gemacht, mit dem nur wenige Tage später der liberale Flügel des Moderantismo sein politisches Gewicht steigern und für einige Zeit stabilisieren konnte. Seither gerieten die politischen Kommentare Larras immer düsterer, pessimistischer, ja verzweifelter, so daß es sich anbietet, eine direkte Linie von dieser Erfahrung hin zu seinem Freitod zu ziehen. Am 2. November 1836 veröffentlichte er in *›El Español‹* jenen berühmten Artikel *›El Dia de Difuntos de 1836‹,* der eine solche Deutung unabweisbar zu machen scheint: Madrid wird dem fiktionalen Erzähler zu einem immensen Friedhof, seine Gebäude und Institutionen sind Gräber, und die Inschriften auf diesen Gräbern negieren fast akribisch jeden Gedanken an eine positive Zukunft:

3 – ¿Qué monumento es éste? – exclamé al comenzar mi paseo por el vasto cementerio –. ¿Es él mismo un esqueleto inmenso de los siglos pasados o la tumba de otros esqueletos? ¡El Palacio! Por un lado mira a Madrid, es decir, a las demás tumbas; por otro mira a Extremadura, esa provincia virgen ... como se ha llamado hasta ahora ... En el frontispicio decía: »Aquí yace el trono; nació en el reinado de Isabel la Católica, murió en La Granja de un aire colado«. En el basamento se veían cetro y corona y demás ornamentos de la dignidad real. La Legitimidad, figura colosal de mármol negro, lloraba encima. Los muchachos se habían divertido en tirarle piedras, y la figura maltratada llevaba sobre sí las muestras de la ingratitud.

¿Y este mausoleo a la izquierda? La armería. Leamos:

Aquí yace el valor castellano, con todos sus pertrechos. R.I.P.

Los Ministerios: Aquí yace media España; murió de la otra media ... Alguno de los que se entretienen en poner letreros en las paredes había escrito, sin embargo, con yeso en una esquina, que no parecía sino que se estaba saliendo, aun antes de borrarse: Gobernación. ¡Qué insolentes son los que ponen letreros en las paredes! Ni los sepulcros respetan.

¿Qué es esto? ¡La cárcel! Aquí reposa la libertad del pensamiento. ¡Dios mío, en España, en el país ya educado para instituciones libres!14

Gewiß, die Bilder von der Steinigung der Legitimität, vom Kampf der ›zwei Spanien‹ auf Leben und Tod, von der Gefangenschaft der bürgerlichen Freiheit – das sind Motive, welche es jedem nachzeitigen ›Progressismus‹

gestatteten, Larra zu beerben. Doch es bedarf kaum großer interpretatorischer Subtilität, um zu erkennen, daß die gesteinigte ›Legitimität‹ die vom *Pronunciamiento* des Jahres 1836 nicht hinreichend respektierten Rechte der Monarchie meint, und daß folglich jenes in Gestalt der Ministerien zu Tode gebrachte ›halbe Spanien‹ gerade *nicht* das Spanien des prätendierten Fortschritts ist. Diese Textlektüre ergänzt nur die von José Luis Varela vor kurzem neu zur Geltung gebrachten Belege über die Hintergründe von Larras politischem Engagement:15 Larras Kandidatur und Wahl zum Abgeordneten für Avila war Teil einer seitens der Monarchie betriebenen politischen Strategie, ihre moderate Öffnung hin zum Liberalismus – gegen die *progresistas* – unter Kontrolle zu halten. Larras Niederlage war synonym mit einem – freilich winzigen – Schritt hin zu politisch-bürgerlichen Rechten, seine Verzweiflung entspricht einer Niederlage der moderaten Version des Moderantismo. Wer die politische Geschichte Spaniens im XIX. Jahrhundert mit der kaum überschaubaren Zahl von *pronunciamientos* und dem geradezu ekstatischen Wimmeln von Umschwüngen der Dominanz und Wiederkünften der Entmachteten kennt, der mag verwundert darüber sein, daß sich Larra ganz offenbar von seiner politischen Enttäuschung nicht mehr erholte. Doch hier scheint eine zweite – für uns ebenso fremde wie für seine Epoche typische – Grenzverwischung im Spiel gewesen zu sein. In dem Maß wie sein Leben mehr und mehr ›Literatur‹ wurde, überlagerten sich auch private und politische Enttäuschung, bis sie offenbar zu einem undurchdringlichen Horizont der Depression geworden waren. Fast hundert Jahre später kennzeichnete Manuel Azaña als Präsident des *Ateneo* – also noch bevor er Minister und dann Präsident der Zweiten Republik wurde – dieses die liberale Romantik seines Landes charakterisierende Syndrom mit folgenden Worten: 3 *El drama resulta de considerar en la intimidad calurosa de su ser personal lo que cada uno amó y pensó, tejiéndolo con sus deseos en acción, y verlos arrollados por lo que pudieron llamar fatalidad, para nosotros simple historia ...*16

Larra nahm sich am 13. Februar 1837 das Leben, ohne aus der politischen Enttäuschung zurückgekehrt zu sein – aber auch unmittelbar im Anschluß an einen Besuch von Dolores Armijo, die ihm mitteilte, daß sie – um dem melodramatischen Liebesspiel ein Ende zu setzen – ihrem Mann folgen würde, der sich, die Schande des Hahnreis fliehend, als Provinzialoffizier auf den Philippinen verdingt hatte. Kühler – und wohl auch noch prägnanter – als Azaña beurteilt Varela den Stellenwert dieses Todes für das nachzeitige Larra-Bild: 3 »mediante el pistoletazo ... se coloca Larra en la vanguardia de su época. Y habrá que reconocer que no se engañó demasiado al confiar gran parte de su renombre al modo de decirnos adiós, complementado éste ... por el carácter de manifestación que se dio a su entierro.«17 Mariano José de Larra muß im Moment des tödlichen Schusses in einen Spiegel geblickt haben.18 Auch dieses Detail legt nahe, daß er *in der Literatur* starb: auf einer Bühne der Selbstrepräsentation, das eigene Leiden erleidend und genießend, vielleicht schon mit der Vorstellung, wie der Nachvollzug dieses Leidens seine Mitwelt beeindrucken mußte.

Die spärlichen Dokumente eröffnen uns – ohne freilich Gewißheit zu geben – die Möglichkeit, diese Geschichte bis zu einem ›perfekt romantischen‹ Ende zu erzählen. Ohne Zweifel schiffte sich Dolores Armijo im Frühjahr 1837 nach den Philippinischen Inseln ein. Doch es scheint nicht ausgeschlossen, daß das Schiff, welches sie zu neuer Vereinigung mit ihrem Gatten bringen sollte, am Kap der Guten Hoffnung sank.19 Der Kavallerieleutnant Cambronero, ihr Gatte, jedenfalls starb am 7. Oktober 1840 in Manila. Und auch um ein Nachwort sind wir nicht verlegen. An Larras Grab hatte sich der junge José Zorrilla einen Namen als Dichter gemacht, der über das ganze XIX. Jahrhundert nicht verblassen sollte: vom spontanen Pathos seines Mitleidens waren die Zeitgenossen beeindruckt gewesen. 1876, also neununddreißig Jahre später, gestand Zorrilla ein, daß jener dichterische Initiationsakt ein durchaus kalkulierter Erfolg gewesen war: 3 *por más que me avergüence y me humille tal confesión, no quiero morir sin hacerla. La muerte de Larra fue el origen de mis versos leídos en el cementerio. Su cadáver llevó allí aquel público, dispuesto a ver en mí un genio salido del otro mundo a éste por el hoyo de la sepultura; sin las extrañas circunstancias de su muerte y de su entierro hubiera quedado yo probablemente en la oscuridad y tal vez muerto en la más abyecta miseria.*20

Die Formen dichterisch-romantischer Selbstrepräsentation – und retrospektiv: ihre so problematischen Folgen – hatten sich vom Tod Larras bis hin zu diesem Geständnis Zorrillas kaum verändert. Allenfalls indiziert Zorrillas Offenheit, daß es die spanischen Dichter im Lauf des XIX. Jahrhunderts lernten, ihre Rolle besser und bewußter zu beherrschen, daß sie – zunächst – weniger Gefahr liefen, am Ende Opfer ihrer Selbststilisierung zu werden. Aber wir haben die Darstellung der Jahre 1833 bis 1939 in der spanischen Literaturgeschichte doch ganz bewußt mit Larras Tod als literarischem Ereignis begonnen, weil wir glauben, daß jene spezifische Form der Selbststilisierung aus der doppelten Entgrenzung zwischen ›Leben‹ und ›Literatur‹, ›privater Erfahrung‹ und ›politischer Erfahrung‹ weit über die kanonisierten Epochengrenzen der Romantik hinaus charakteristischer Gestus und prägendes Schicksal für die spanischen Literaten war. Wir werden versuchen, Schritt für Schritt einen Horizont historischen Verstehens für diesen Sachverhalt zu entfalten, aber wir wollen doch auch vorab zugeben, daß uns die eindrucksvolle Kontinuität des Phänomens mit erheblichen Darstellungsschwierigkeiten konfrontiert. Ihnen versuchen wir beizukommen, indem wir längs der chronologischen Linie verschiedene Modi der Selbststilisierung voneinander absetzen, was – selbstredend – ohne eine ganz bewußte Selektion des Belegmaterials und ohne dessen ganz bewußtes Arrangieren undenkbar gewesen wäre. Die romantische Stilisierung des Literatenlebens scheint in den letzten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts für weite Kreise der Gesellschaft in eine Stilisierung des Alltags ausgeufert zu sein. Auf diesen als stilisiert – und folglich auch als illusionär – erkannten Alltag reagierten seit der Wende zum XX. Jahrhundert verschiedene ›Generationen‹ junger Intellektueller mit dem selbstbewußten Gestus nationaler Desillusionierung – noch bis vor

wenigen Jahren hätte man gesagt: nationaler ›Ideologiekritik‹. Doch auch dieser Anspruch auf Selbst-Desillusionierung sollte sich als illusionär erweisen – und in erschreckenderer Weise als man es je von irgendeinem Akt romantischen Freitods sagen konnte, der sich ja typischerweise vor einem selbstgestifteten Sinnhorizont vollzog. Wir deuten die *physische Vernichtung* einer ganzen Phalanx großer spanischer Intellektueller im Bürgerkrieg als Symptom für den Sachverhalt, daß – spätestens – mit Beginn des XX. Jahrhunderts alle Ansprüche von Literatur und Wissenschaft auf direkte Orientierung der sozialen Praxis und der politischen Macht obsolet geworden waren.

Doch kehren wir zurück in die dreißiger Jahre des XIX. Jahrhunderts. Wie sah der kulturhistorische Horizont aus, vor dem als Hintergrund Larras Biographie zu einem paradigmatischen Fall wurde? Seinem Todesjahr 1837 kommt jedenfalls ein besonderer historiographischer Symbolwert zu, denn während dieses Jahres lassen sich Stadien der Konsolidierung in verschiedenen Bereichen und auf verschiedenen Ebenen der Gesellschaft ausmachen, mit denen die Ergebnisse eines Prozesses liberaler Öffnung, wie er sich etwa seit 1830 abzeichnet, weitgehend irreversibel wurden. Zu diesen Errungenschaften gehören der Verzicht des Staates auf Zensur und – komplementär – die Verbriefung des Prinzips freier Meinungsäußerung in der Konstitution eben des Jahres 1837, welche die Historiker als Folge des Pronunciamiento von *La Granja* aus dem Vorjahr interpretieren, jenem Pronunciamiento also, das Larras kaum begonnene politische Karriere abrupt unterbrach. Der ›freiheitliche‹ Charakter der neuen Verfassung bewährte sich mit dem Schutz des Individuums gegen Ansprüche der Gesellschaft und Pressionen des Staats, so daß es wohl berechtigt ist zu sagen, jene Polarisierung von ›Gesellschaft und Individuum‹, die Larras Leben und Larras literarische Welt charakterisierte, habe 1837 ihren gesetzlichen Rahmen erhalten.

Von nun an konnten auch die ›romantischen Formen‹ in der Literatur zu Konventionen werden. Diese Entwicklung fand ihren mittelbaren Niederschlag bis hinein in die Metren der zeitgenössischen Poesie. Sie ist zum einen gekennzeichnet durch den nun fast zur Verpflichtung werdenden Wechsel verschiedener Formen innerhalb einzelner Texte, zum zweiten durch eine Tendenz hin zu längeren Versformen.21 Mit der Polymetrie versuchten die Dichter der Jahrhundertmitte ganz offenbar jenem Anspruch gerecht zu werden, der ein halbes Jahrhundert später den Durchbruch hin zur lyrischen Sprache der ›freien Rhythmen‹ bewirken sollte: sie wollten ein flexibles Medium zur Artikulation individueller Affekte ausbilden. Die Entwicklung hin zu längeren Versformen (sie vollzog sich im wesentlichen mit einer Substitution sieben- und neunsilbiger durch zehn- und zwölfsilbige Verse) zeigt zunächst einmal die romantische Tendenz hin zu einem markant narrativen Habitus der Poesie an. Anlaß zum Erzählen – auch – in der Poesie muß die Faszination durch die Einmaligkeit menschlicher Schicksale, eben durch ekstatisch gesteigerte Individualität gewesen sein, denn sie läßt sich ja nicht in Typologie und Beschreibung, sondern allein erzählend vergegenwärtigen. Was die poetisch vergegenwärtigte Individualität nun mit Larras Leben, Leiden und

Tod teilt, das ist – weitgehend im Gegensatz zu den zeitgenössischen spanischen Dramen – das Genießen der Ausweglosigkeit oder – pathetischer formuliert – der Verzicht auf eine text- (und lebens-)schließende Versöhnung.

Bezeichnenderweise weist denn auch die Biographie von José de Espronceda, jenem Barden ekstatisch-unglücklicher Individualität, der in den Literaturgeschichten zur epochalen Symbolfigur der spanischen Lyrik geworden ist, unübersehbar Parallelen zum Leben von Mariano José de Larra auf. 1808, also nur ein Jahr vor Larra in der Provinz Extremadura geboren, waren es im Fall Espronceda nicht die politischen Taten des Vaters, sondern eigene konspirative Umtriebe in der Welt der spanischen Freimaurerei, welche ihn schon bald polizeiliche Verfolgung, Gefängnishaft und seit 1826 das Los der Emigration erfahren ließen. Wie in Larras Leben gibt es auch für Espronceda die eine große und – selbstverständlich – tragische Liebe, nämlich seine Liaison mit Teresa Mancha, der Gattin eines Kaufmanns, die er wahrscheinlich im portugiesischen Exil kennenlernte, im Jahr 1831 entführte, um nach der Geburt einer gemeinsamen Tochter ihre Liebe 1836 zu verlieren. Biographisch früh, mit einer für seine Epoche extrem konsequenten Fortschrittsposition und – nach 1837 – auch erfolgreicher als Larra suchte Espronceda Bestätigung und Einfluß im neuen Handlungsraum der Politik. Immerhin ernannte man ihn 1841 zum Sekretär der spanischen Botschaft in den Niederlanden; jedoch wurde Espronceda in dieses Amt nie wirklich eingeführt, da er nur wenige Wochen später als Abgeordneter von Almería siegreich aus den Parlamentswahlen hervorging. Am 23.Mai 1842 starb er bewundert und von vielen betrauert in Madrid – ohne Hand an sich gelegt zu haben. Wenn nun José de Espronceda deshalb der letzte Grad zur Vervollkommnung in der literarischen Stilisierung seines Lebens abgeht, so lassen doch die Konsequenz und der Variantenreichtum, mit denen er ekstatisch-tragische Individualität besang, nichts zu wünschen übrig. Charakteristisch ist für sein Werk gewiß die unverhohlene Aggressivität der Protagonisten gegen Gesellschaft und Konvention, und die bis heute ungebrochene Popularität von Espronceda*s Canción del pirata* erweist die sympathetische Disposition seiner Leser gegenüber solchen Außenseiterfiguren:

3 »Allá muevan feroz guerra
Ciegos reyes
Por un palmo más de tierra:
Que yo tengo aquí por mío
Cuanto abarca el mar bravio,
A quien nadie impuso leyes.«

Y no hay playa
Sea cual quiera,
Ni bandera
De esplendor,
Que no sienta
Mi derecho

Y dé pecho
A mi valor.

»*Que es mi barco mi tesoro,*
Que es mi Dios la libertad,
Mi ley la fuerza y el viento,
Mi única patria la mar«.

...

»¡Sentenciado estoy a muerte!
Yo me río:
No me abandone la suerte,
Y al mismo que me condena
Colgaré de alguna antena,
Quizá en su propio navío.«

»Y si caigo,
¿Qué es la vida?
Por perdida
Ya la di,
Cuando el yugo
Del esclavo,
Como un bravo,
Sacudí.«

»*Que es mi barco mi tesoro,*
Que es mi Dios la libertad.
Mi ley la fuerza y el viento,
*mi única patria la mar.*22«

Kaum eines der Gedichte Esproncedas kommt ohne diese Art der Todes-Evokation aus, in der sich die Unvereinbarkeit zwischen der Enge des Diesseits und dem alle Schranken brechenden Freiheitsdrang des Individuums artikuliert. Denn wodurch sollte man das heroische Unabhängigkeitspathos des Piraten noch brechen, wenn er selbst das über ihn verhängte Todesurteil mit Verachtung straft? Angesichts dieser Motivkonstellation war für einen spanischen Autor – zumal in der traditionsbewanderten Epoche der Romantik – der Rekurs auf den Don-Juan-Mythos geradezu unausweichlich. Er vollzog sich in Esproncedas Ballade vom *Estudiante de Salamanca,* der zynisch wie Don Juan die Liebe aller Frauen genießt, ohne je sich selbst zu verlieben, und der am Ende dem Locken einer geheimnisvollen Frauengestalt ebenso kaltblütig folgt wie Don Juan die Einladung des Steinernen Gastes angenommen hatte. Natürlich führt der Weg ins Jenseits, doch im Gegensatz zu Tirso de Molina begnügt sich Espronceda nicht mit der Darstellung dieses Schritts in den Abgrund und seiner Perspektivierung als ›gerechter Strafe‹. Montemar, der Student von Salamanca, durchwandert hinter seiner verhüllten Führerin ein Totenreich mit dantesken Dimensionen, aus dem es nun freilich keinen Rückweg mehr gibt. Doch nicht nur der Tod ist die Strafe für den neuen Don Juan; Espronceda läßt sich auch den grausigen Effekt

der Verheiratung mit dem Skelett einer ehemaligen Geliebten Montemars nicht entgehen:

> 3 Y entonces la visión del blanco velo
> Al fiero Montemar tendió una mano,
> Y era su tacto de crispante hielo,
> Y resistirlo audaz intentó en vano:
>
> Galvánica, cruel, nerviosa y fría,
> Histérica y horrible sensación,
> Toda la sangre coagulada envía
> Agolpada y helada al corazón ...
>
> Y a su despecho y maldiciendo al cielo,
> De ella apartó su mano Montemar,
> Y temerario alzándole su velo,
> Tirando de él la descubrió la faz.
>
> ¡Es su esposo!, i los ecos retumbaron,
> ¡La esposa al fin que su consorte halló!!
> Los espectros con júbilo gritaron:
> ¡Es el esposo de su eterno amor!!
>
> *Y ella entonces gritó: ¡Mi esposa!!* Y era
> (¡Desengaño fatal!, ¡triste verdad!)
> Una sórdida, horrible calavera,
> La blanca dama del gallardo andar! ...23

Natürlich heißt/hieß die Braut mit dem ›schrecklichen Totenkopf‹ Elvira, doch bei allem erwiesenen Traditionsbewußtsein ist Montemars Reise ins Totenreich doch mehr als eine bloße Expansion des Don-Juan- Mythos in seiner aus dem XVII. Jahrhundert überlieferten Gestalt. Den literarischen Stellenwert des *Estudiante de Salamanca* macht nämlich erst der Sachverhalt aus, daß er eine Neuperspektivierung des alten Themas ist. Noch angesichts der wahrhaft grausigen Bestrafung bewahrt Montemar nicht allein seinen kaltblütigen Mut, sondern ebenso – und im Gegensatz zu jenen Don-Juan-Figuren, welche sich mit verspäteter oder gerade noch rechtzeitiger Reue vom Zuschauer oder Leser verabschieden – seine Menschen- und Todesverachtung. So geht er denn die ihm angetragene Jenseits-Ehe ein, ohne deshalb aus der Rolle des Spötters zu fallen:

> 3 Por mujer la tomo, porque es cosa cierta,
> Y espero no salga fallido mi plan,
> Que en caso tan raro y mi esposa muerta,
> Tanto como viva no me cansará.

Die Möglichkeit, solche Strophen als weitere Belege für die epochentypische Verwischung der Grenze zwischen ›Leben‹ und ›Literatur‹ in Anspruch zu nehmen, erscheint zunächst problematisch. Aber hätte Espronceda diese stupende Todesverachtung nicht auch für sich selbst in Anspruch nehmen mögen? Immerhin ist es ja bezeichnend,

daß jenes Fragment gebliebene Gedicht (kein romantischer Poet ohne nachgelassenes Fragment!), in dem Espronceda seinen individuellen Blick auf den Kosmos hatte festhalten wollen, den Titel *›El Diablo Mundo‹* trägt. Und hier, in dem berühmten zweiten Gesang, der von seiner Liebe zu Teresa Mancha inspiriert ist, werden dann auch das literarische Motiv und die prätendierte autobiographische Erfahrung in jene Nähe gebracht, welche unser Bild von der spanischen Romantik erwarten läßt. Anspielend auf Teresas frühen Tod nur wenige Monate nach dem Bruch mit Espronceda (auch sie starb 1837) schreibt der ehemalige Liebhaber nach just demselben Schema, das auch der Elvira des Totenreichs zu literarischem Leben verholfen hatte: 3 *Los ojos escaldados de tu llanto / Tu rostro calavérico y hundido / Unico desahogo en tu quebranto, / El histérico, ¡ay!, de tu gemido ...*24 Doch anders als Montemars Elvira kommt die literarische Teresa des autobiographischen Espronceda in den Genuß einer Stilisierung zum heroischen Individuum: keine Träne kann ihr ›vertrocknetes Herz‹ auf dem Sterbebett hervorbringen, Gott hört ihr Rufen nicht – und sie verflucht Gott. Unter dem christlichen Vorzeichen der Versöhnung mit Gott war ein solches Ende unerträglich und deshalb wohl auch literarisch undenkbar. Unter dem Titel *›El Diablo Mundo‹* jedoch wurden Teresas Blasphemien zum definitiven Erweis ihrer radikalen Todesverachtung, so daß Espronceda am Ende des ›Zweiten Gesangs‹ die Stimmen der tragischen Liebenden in einem Hymnus auf die Individualität neu vereinen konnte:

> 3 Gocemos, sí; la cristalina esfera
> Gira bañada en luz: ¡bella es la vida!
> ¿Quién a parar alcanza la carrera
> Del mundo hermoso que al placer convida?
> Brilla radiante el sol, la primavera
> Los campos pinta en la estación florida:
> Trueqúese en risa mi dolor profundo ...
> Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!25

Solche Töne standen am Beginn der Ausprägung eines bald auf nationaler Ebene höchst erfolgreichen Musters der Selbststilisierung, das – wohl nicht zuletzt wegen der unübersehbaren Anlehnung an außerspanische Modelle – einen historischen Einschnitt markiert. Wir werden uns in diesem Kapitel noch eingehender mit dem – im Grunde paradoxen – Phänomen des ›Individualismus als nationalem Muster der Selbststilisierung‹ beschäftigen, wollen aber schon an dieser Stelle erwähnen, was fast tautologisch erscheinen mag: eben die Bedeutung, welche die zunächst literarischen Rollen des heroischen Individualismus am Horizont nationaler Muster der Sozialisation und der Selbststilisierung erlangen sollten, macht die erstaunliche Präsenz der romantischen Poesie und des romantischen Theaters beim spanischen Publikum bis hinein in die Gegenwart verständlich.

Gegenüber diesen Sinnstrukturen trat ein anderes Epochen-charakteristikum der europäischen Romantik, nämlich das sentimentalische Verhältnis zur Geschichte, in Spanien deutlich in den

Hintergrund. Bei Espronceda etwa bleiben die Rekurse auf Szenen der Vergangenheit relativ selten, und wo sie denn einmal belegt sind, wirkt das historische Kolorit ausnehmend matt. Wie schon über das ganze XVIII. Jahrhundert, so war auch in den Jahrzehnten der Romantik die Breite und Intensität des Wissens über die nationalkulturelle Vergangenheit eindrucksvoll, aber die Evokation dieses Wissens scheint noch ganz von je gegenwärtigen Problemen abhängig gewesen zu sein, genauer: sie war bestimmt von den je punktuellen Möglichkeiten, den Anliegen der eigenen Zeit mit dem Wissen über die Vergangenheit eine allegorische Gestalt zu verleihen. So war etwa Espronceda die grausige Ehegeschichte von Pedro I. und Blanche de Bourbon willkommen, um in einem Drama die Schrecken der Tyrannei für ein identifikationsbereites Publikum zu vergegenwärtigen. Es ging hier nicht um den Versuch der Rettung einer verlorenen Welt unter der Furcht oder der Gewißheit seiner Uneinlösbarkeit, sondern eher darum, in einer noch als christlich erfahrenen Welt Räume für die illusionäre Befriedigung von Bedürfnissen zu finden, die nun schon Bedürfnisse des XIX. Jahrhunderts waren. Wo dieser Prozeß – wie im Werk von Espronceda – den Gestus des ekstatischen und todesverachtenden Individualismus annahm, blieb das Erscheinen vergangener oder ferner Welten punktuell. Doch die zeitliche und räumliche Ferne der Imaginationswelten konnte auch ein Sinnhorizont sein, der das provozierende Neue verdeckte und seine Wirkungen dämpfte. Der Piaristen-Pater Juan Arolas etwa galt seinen Zeitgenossen als ein wahrer Spezialist für poetische Evokationen des Mittelalters und des Orients, und er verstand es sehr wohl, seine Gedichte auf jene harmlose Funktion zuzuschreiben, die man in der deutschen Sprache seiner Zeit das ›Grillenvertreiben‹ nannte:

3 Plácenme historias pasadas
De andante caballería
Y en ser las noches llegadas
Olvidar penas del día
Con los cuentos de las hadas

Y luego en lecho de flores,
Si las hadas me dejaron,
Ir soñando los amores
Que tuvieron y cantaron
Los antiguos trovadores.26

So oft Arolas seinen Lesern solche Wege scheinbar unverfänglicher Evasion vorzeichnete, so sicher führte er sie auch zu Bildern der Sinnlichkeit, welche selbst der über jede Anmutung psychoanalytischen Spekulierens erhabene Literaturhistoriker José Manuel Blecua als *obsesión continua y persistente*27 charakterisierte. Wo Arolas' bevorzugte Traumwelten – das christliche Mittelalter und der Orient – den Ort ihrer semantischen Fusion hatten, nämlich im Bild des mittelalterlich-islamischen Andalusien, da scheint die Intensität der schwülen Konnotationen auch ihren Höhepunkt erreicht zu haben. So weckt er die

Erinnerung seiner Leser an das körperliche Leiden unter glühend- heißen südlichen Sommertagen, um sie die Begierde des Mauren-›Königs‹ Hixén nach Halewa, seiner Lieblings-Konkubine, nacherleben zu lassen:

> 3 Un día ...: nunca el sol su rayo altivo
> Lanzó con más ardor, ni más hermoso
> Fué el pensil y la sombra del olivo,
> Para gozar del celestial reposo
>
> Sediento del halago y del cariño,
> Buscaba Hixén los suspirados lazos,
> Y cual sus juegos inocente niño,
> Apetecía el rey tiernos abrazos.

Während so Hixéns Libido ihrem Kulminationspunkt entgegenschwillt, schlummert Halewa – aufs Moos einer kühlen Grotte gebettet und an den Leib ihres Liebhabers, eines Spielmanns, geschmiegt – schon den Schlaf der Entspannung, der auf die Glut der Umarmung folgt. Hixéns Zorn ist ›infernalisch‹. Er erschlägt mit eigener Hand den ruhenden Sänger und übergibt die einst wie ein Kleinod gehegte Halewa der Wollust von sechs Negersklaven:

> 3 A lóbrega mazmorra es arrastrada
> Por seis esclavos negros ...: ¡ah! su lloro
> De alfójar puro y tímida mirada
> No pueden doblegar a esquivo moro.28

Zu unserem Eindruck von der Unvereinbarkeit eines Lebens in solchen Phantasien mit der klösterlichen Keuschheit, die sich Arolas auferlegt hatte, paßt die Tatsache, daß er seine Tage in zunächst stumpfem, dann aber mehr und mehr zur Gewalttätigkeit drängendem Wahn beendete.

Arolas war freilich nicht nur ein Poet, welcher der verbotenen Sinnlichkeit einen Raum imaginären Auslebens erschuf; sein Name repräsentiert im Diskurs der Literaturgeschichten auch eine regionale Variante der spanischen Romantik, deren Schauplätze Barcelona (wo Arolas als Sproß einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie geboren wurde) und Valencia (sein Sterbeort) waren. Nun läßt sich aber in der katalanischen und valencianischen Romantik – und insofern gerät uns Arolas' zweite literarhistorische Rolle eigentlich zu einem Problem – nun doch jenes sentimentalische Verhältnis zur eigenen Vergangenheit ausmachen, das wir bei den kastilischen Dichtern vermißt hatten. Denn in der Rückwendung auf die Geschichte ihrer Region entdeckten Katalanen und Valencianer eine Identität, die für sie in der Gegenwart des XIX. Jahrhunderts kaum mehr spürbar war. Die Bemühungen um ihre Wiederherstellung führten zu einer eindrucksvollen *Renaixença,* in der wir den historischen Ursprung des heutigen katalanischen Regionalismus ausmachen können.29 Seit 1859 fanden in Barcelona jährlich Dichterspiele in der Inszenierungsform jener spätmittelalterlichen Rituale statt, welche wir in unserer Darstellung des spanischen ›Herbsts des

Mittelalters‹ beschrieben haben: sie trugen den Namen *›Jocs Florals‹.* Was nun die sentimentalische Komponente der *Renaixença* hervorbrachte, war offenbar die Erfahrung, daß sich eine verlorengegangene kulturelle Identität – und eine im XIX. Jahrhundert nur noch wenig gesprochene, kaum mehr geschriebene Sprache als ihr Kernbereich – nicht ohne weiteres erneuern ließen. Die Re-Regionalisierung der Kultur in Katalonien war deshalb – langfristig gesehen – erfolgreich, weil man sehr früh ein Bewußtsein von den Schwierigkeiten ihrer Realisierung gewann und deshalb auch eher als andernorts gezielte Bemühungen und Maßnahmen, etwa eine ›Regional-Philologie‹, in ihren Dienst stellte. Aber dieses Ausscheren aus einer Kontinuität des kulturellen Traditionalismus war – im Rahmen der damaligen spanischen Gesellschaft – eine Sonderentwicklung.

Auf der anderen Seite zeigt uns das Schauspiel gegen Mitte des XIX. Jahrhunderts – zumal die Welt des Schauspiels in Madrid –, daß nicht allein die Vergegenwärtigung der nationalen Vergangenheit problemlos und ›unsentimentalisch‹ gelingen konnte, sondern darüber hinaus in der Fiktion Sinnstrukturen entstanden, in deren Rahmen die Vorgaben *eines christlich-kosmologischen Weltbilds mit den Ansprüchen des Individuums kompatibel* wurden – anders als in der zeitgenössischen Poesie. Die funktionsgeschichtliche Ausdifferenzierung von Poesie und Schauspiel mag mit dem Sachverhalt zu tun haben, daß eine Zuspitzung und Pathetisierung der ›literarischen‹ Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft in der für Lyrik typischen Rezeptionssituation ›einsamer Lektüre‹ kaum Anstoß erregten, während sie auf Dauer im öffentlichen Aufführungsraum des Theaters als untragbar empfunden worden wäre. So läßt sich denn auch über fast zehn Jahre die Spur einer Entwicklung verfolgen, in welcher die auf der Bühne vergegenwärtigten Leiden des Individuums unter der Gesellschaft zu – in unseren Augen höchst prekären, für die Zuschauer der Epoche aber hochwillkommenen – Versöhnungen geführt wurden. Das neue, ›romantische‹ Schauspiel um die Mitte der dreißiger Jahre stand noch ganz unter dem Einfluß französischer Vorbilder, deren Triumph viele spanische Autoren während der Jahre ihrer Emigration aus unmittelbarer Nähe erlebt hatten. Alcalá Galianos Prolog zu dem 1834 aufgeführten Stück *El moro expósito* des Duque de Rivas folgt weitgehend den Argumenten und Positionen von Victor Hugos *Préface de Cromwell* (1827). Mit *Don Alvaro o la fuerza del sino,* dem nächsten Werk des Duque de Rivas, setzte sich auch beim Madrider Publikum des Jahres 1835 der Eindruck durch, daß ein neuer Abschnitt des nationalen Schauspiels, ja der nationalen Kultur begonnen habe. Dieser *Don Alvaro* nämlich reihte sich zwar auf der einen Seite durchaus würdig in die Traditionslinie gleichnamiger Liebhaber aus der Geschichte der spanischen Literatur ein; in die Nähe des Don-Juan-Typus gerät er mit seinem grausigen Ende jedoch sozusagen ›gegen eigenen Willen und Veranlagung‹ – mit anderen Worten: weil sein Leben unter einem blinden (und eben nicht einem gerechten) Schicksal zu stehen scheint. Schon die Genealogie dieses romantischen Helden läßt den Zuschauer eine unheilvolle Konstellation wittern: er ist Sproß der Liebe einer Inkaprinzessin zu einem verräterischen Vizekönig von Peru. Daher

kann es auch nicht ausbleiben, daß Alvaros Werbung um die Hand Leonors, eines Fräuleins aus sevillanischem Adel, abgewiesen wird; doch andererseits konnte Alvaro im zweiten Drittel des XIX. Jahrhunderts gewiß mit dem sympathiegetragenen Verständnis des Publikums für seinen Entschluß rechnen, Leonor kurzerhand zu entführen. Daß er dann auf der Flucht Leonors standesstolzen Vater zur Strecke bringt, läuft zwar (in der Dramenhandlung) Alvaros Absichten wiederum entgegen, wird aber dennoch von den Liebenden (wie man nach- freudianisch sagen würde) ›depressiv verarbeitet‹: Leonor vollzieht den in solchen Fällen literarisch opportunen Schritt ins Kloster, Alvaro reiht sich todesmutig in das spanische Heer ein. Natürlich lassen die Verfolger – und mit ihnen die Macht des Schicksals – nicht locker. Im Feldlager fordert Carlos, ein erster Bruder Leonors, Alvaro zum Duell und unterliegt. Nun sucht auch Don Alvaro Seelenfrieden in einem Kloster, ohne freilich sein mönchisches Inkognito gegenüber Alfonso, dem zweiten der Leonor-Brüder, auf die Dauer wahren zu können. Alfonso weiß sehr wohl, wie man einen Don Alvaro – gegen alle Entschlossenheit zur Buße und Sühne – durch Beleidigungen zu einem neuerlichen Duell provoziert, das dem Provokateur freilich – und hier kann man wenigstens eine sekundäre Gerechtigkeit walten sehen – den Tod einbringt. Dieses zweite Duell bleibt aber nicht ohne Folgekomplikationen. Aufgeschreckt vom Kampfeslärm eilt Leonor zur Walstatt – zur Überraschung Alvaros, der nicht wußte, wie nahe bei seinem Kloster ihre Einsiedelei war, und ganz im Sinne der schlimmsten Befürchtungen (der schmutzigen Phantasie?) ihres schon sterbenden Bruders Alfonso, der sich in seiner Rächer-Rolle nun doppelt legitimiert sieht: ihm bleibt gerade noch Zeit und Gelegenheit, die Schwester zu töten, bevor er selbst das Zeitliche segnen muß. Im Anblick von so viel ›Blindheit des Schicksals‹ aber geht dem armen Don Alvaro selbst die christliche Buß- und Sühnegesinnung als Restmotivation zum Überleben verloren. Er stürzt sich von einem Felsen, der glücklicherweise in der Nähe des Kampfplatzes zum Absprung bereitsteht, allerdings nicht ohne sich vorher in irrtümlicher Selbstdiagnose – und das ist gewiß die kaum überbietbare Klimax romantisch-individualistischer Verstrickung – als einen Verbündeten Satans identifiziert zu haben. Während in der Schlußszene die Gemeinschaft jener Mönche die Szene betritt, in der Don Alvaro als Padre Rafael irdische Versöhnung mit der göttlichen Weltordnung gesucht hatte, konkretisiert der Felsabgrund zwischen den verschreckten Fratres und dem sich zu Tode stürzenden Don Alvaro die romantische Distanz zwischen Gesellschaft und Individuum:

3 *Hay un rato de silencio; los truenos resuenan más fuertes que nunca, crecen los relámpagos y se oye cantar a lo lejos el Miserere a la Comunidad, que se acerca lentamente.*

Voz. *(Dentro.)*

Aquí, aquí. ¡Qué horror!

(Don Alvaro vuelve en sí, luego huye hacia la montaña. Sale el padre Guardián con la Comunidad, que queda asombrada.)

P. GUARDÍAN.

¡Dios mío! ... ¡Sangre derramada! ¡Cadáveres! ... ¡La mujer penitente!

TODOS LOS FRAILES.
¡Una mujer! ... ¡Cielos!
P. GUARDIÁN.
¡Padre Rafael!
D. ALVARO.
(Desde un risco, con sonrisa diabólica, todo convulso, dice): Busca, imbécil, al padre Rafael ... Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador ... Huid, miserables.
TODOS.
¡Jesús, Jesús!
D. ALVARO.
Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción ...*(Sube a lo más alto del monte y se precipita.)*
EL P. GUARDIÁN Y LOS FRAILES.
Aterrados y en actitudes diversas.) ¡Misericordia, Señor, misericordia!30

Ins Jenseits brauchte der Duque de Rivas seine Zuschauer nicht mehr zu führen, denn für Don Alvaro, das Opfer des blinden Schicksals, ließ sich weder jenes Stehvermögen der Kaltblütigkeit erwarten, das Espronceda im *Estudiante de Salamanca* seine Leser selbst im Angesicht von grausigen Skeletten an Montemar bewundern läßt, noch konnte man es einem gütigen Theater-Gott zumuten, seine dramenschließende Selbstinterpretation zu dementieren.

Zum Stil dieses Dramas paßt der Gestus einer weiteren Variante unter den für spanische Autoren typischen Lebensläufen, welche der Duque de Rivas ebenso vollkommen verkörperte wie sein Zeitgenosse und Theater-Rivale Martínez de la Rosa. Zu ihnen gehören die Teilnahme am Unabhängigkeitskrieg, das Exil während der Restaurationsjahre, der literarische Triumph und das zwischen Machtpositionen und erneuter Exilierung schwankende politische Schicksal im Milieu des Moderantismo. Auf vergleichsweise ruhigen Bahnen hingegen bewegte sich das Leben von Juan Eugenio Hartzenbusch, der es als Sohn eines aus Deutschland eingewanderten Kunsttischlers bis zum Direktor der *Biblioteca Nacional* brachte und mithin eine ganz andere Form der Prägung einer Alltagsexistenz durch die Literatur präsentiert. Viel stiller ist denn auch seine Version des – noch immer auf der Bühne unversöhnten – Gegensatzes zwischen Individuum und Gesellschaft, nämlich das im Epochenjahr 1837 uraufgeführte und auf ein seit dem sechzehnten Jahrhundert belegtes Erzählmotiv zurückgehende Drama *Los amantes de Teruel.* Die ›Liebenden von Teruel‹ sind ein Romeo-und-Julia-Paar, dessen Geschichte den poetischen Zauber zu verlieren droht, als das Mädchen die Heiratspläne ihrer Familie verwirklicht (weil ihr wahrer Geliebter *nach* dem Ablauf einer vereinbarten Frist in die Heimatstadt zurückkehrt) und sich um nichts in der Welt einen letzten – nun freilich ehebrecherischen – Kuß entringen läßt. Gut romantisch stirbt der Liebhaber auf der Stelle. Doch Isabel, zugleich unglückliche Gattin und unglückliche Liebhaberin, gewinnt sich die Herzen des Publikums zurück, indem sie nun ihrerseits während der Totenmesse dem Verstorbenen jenen zuvor verweigerten Kuß auf die Lippen haucht und – zu wirklich guter Letzt – selbst stirbt. Hier wird schon

suggeriert, daß der Tod eine ›bessere Welt‹ sei als das Leben in jener Gesellschaft, welche die Liebenden nicht zueinander kommen ließ. Aber eine Hochzeit im Jenseits wagte Hartzenbusch noch nicht, und zu einer Vergebung vor dem göttlichen Richterstuhl bestand hier kaum Anlaß. Kein Zweifel, dieses Dramenende ist viel versöhnlicher als Don Alvaros Klippensturz, Montemars Verehelichung mit dem verliebten Skelett oder das Bühnenende des unglücklichen Macías. Eine Versöhnungsformel, die den Alltag der Zuschauer und Leser als Gegengewicht zu den tragischen Akzenten der Individualitäts-Stilisierung wieder genießbar werden ließ, hatte Hartzenbusch allerdings nicht zur Hand.

Tatsächlich beweist eine Vielfalt von zeitgenössischen Witzblättern und literarischen Parodien, daß die individuelles Unglück vergegenwärtigende Todes- und Jenseitsfaszination noch keinen ›Sitz im Leben der Zuschauer‹ und mithin noch keinen funktionsgeschichtlichen Ort gefunden hatte. Zu ihren Parodien aus dem Jahr 1837 gehörte die Komödie *¡Muérete y verás!* von Bretón de los Herreros, der das Sinnstrukturmuster von passionierter Liebe und Todesfaszination in ein zeitgenössisches Szenario transponierte, um es als unnötiges Leiden stiftende Attitüde zu entlarven. Die Freunde Pablo und Matías sind gemeinsam aus ihrer Heimatstadt Zaragoza in den Krieg gegen die Karlisten gezogen. Matías kehrt allein aus der Schlacht zurück und überbringt aufrichtigen Herzens die – irrtümliche – Nachricht vom Heldentod des Freundes Pablo. Er wirbt um Pablos Geliebte, die schöne Jacinta, und verständlicherweise – wenn auch entgegen allen Konventionen wahrhaft romantischer Liebe und allen Verpflichtungen romantischer Schwüre – nimmt Jacinta sein Heiratsangebot an. Ausgerechnet beim Hochzeitsmahl taucht – natürlich und bloß verspätet – Pablo auf, und das zentrale parodistische Element von Bretóns Stück liegt in der Selbstverständlichkeit, mit der ihn die meisten Gäste und vor allem die – unnötig – schuldbewußte Jacinta zunächst als Erscheinung aus dem Jenseits identifizieren:

3 *(Al aparecer D. Pablo retrocede Jacinta aterrada; las demás señoras chillan, y una o dos se desmayan en brazos de los caballeros que las rodean, volviendo en sí á pocos momentos; D. Froilán se queda extático; ... D. Matías calla, entre dudoso y amostazado; D. Antonio y D. Lupercio dan muestras de admiración, y el Notario se esconde detrás de la mesa.)*

JACINTA.
¡Cielos!
NOTARIO.
¡Oh!
MATÍAS.
¡Don Pablo!
FROILAN.
¡Es él!
ELIAS.
¡Lindas figuras!
DAMA IA
¡Qué espanto!
FROILAN.

¡Yo no lo dije por tanto!
JACINTA.
¡Aparta, sombra cruel!
GALAN 3° *(Haciendo aire á una dama que está desmayada y en breve recobra el sentido.)*
¡Señora! ...
DAMA 2A
¡Qué horrible vista!
JACINTA.
Yo tengo más miedo que ella.
...
JACINTA.
La imagen de mi conciencia
veo en su rostro fatal.
...
JACINTA.
Yo confieso mi locura,
Pablo, y te pido perdón.
MATÍAS.
¿Locura?
JACINTA.
Ten compasión
de una frágil criatura.31

Pablo fällt es um so leichter, die Stimme einer un-romantischen Alltagsvernunft sprechen zu lassen und Jacinta den peinlichen Moment zu ersparen, in dem sie gestehen müßte, gleich zwei ›einzigen‹ Männern ihre ›ganze‹ Liebe geschenkt zu haben, als er weiß, daß Jacintas Schwester Isabel nur auf einen Wink wartet, um die Seine zu werden. Mit diesem Typ des glücklichen Dramenendes, in dem sich Vernunft und Bescheidenheit lachend über die geheuchelte Gefühlsekstase hinwegsetzen – aber auch mit der gegen romantische Prosa gesetzten Versform –, gelangt Bretóns Parodie unversehens in die Nähe der neoklassischen *Comedia* aus der Zeit um 1800. Nun zeigt uns aber die Geschichte des spanischen Dramas nach den bewegt-bewegenden Anfängen der Romantik, daß die weltkluge Gelassenheit des Spätheimkehrers Pablo einem neuen Publikumsbedürfnis nach individualistischer (Selbst-)Stilisierung nicht mehr genügen konnte. Das Problem der Kompatibilität zwischen dem neuen Persönlichkeits-Ideal und dem in seiner Bündigkeit vom Moderantismo nie relativierten offiziellen Sinnhorizont der christlichen Ethik sollte erst 1844 Zorrillas *Don Juan Tenorio* lösen – und zwar (nach einer verhaltenen Publikumsreaktion auf die Uraufführung am 28. März 184432) so erfolgreich, daß das Stück bis ins letzte Drittel des XX. Jahrhunderts hinein fester Bestandteil der spanischen Theaterspielpläne blieb, verbindlicher Sozialisationsinhalt für jeden auch nur halbwegs gebildeten Spanier, und aus historischer Perspektive ohne Zweifel als ein Emblem für die Ideologie, das Weltbild und das Alltagsbewußtsein des nun auch in Spanien an gesellschaftlicher Bedeutung gewinnenden Mittelstands gelten kann.

Gewiß brauchen wir nicht noch einmal die Grundstruktur des Don-Juan-Mythos zu vergegenwärtigen und können uns sogleich auf jene

strukturelle Variante konzentrieren, durch die Zorrilla aus dem barocken *memento mori* eine scheinbar christliche Legitimation für den Individualismus des XIX. Jahrhunderts gemacht hat. Diese Variante läßt vor den Augen der Zuschauer das Sterben von Don Juan im Zeitlupentempo ablaufen. Vor allem jener ›unmögliche Moment‹ zwischen dem physischen Tod und der göttlichen Entscheidung über das Schicksal seiner Seele ist derart gedehnt, daß die Schlußsequenz des Mythos im *Don Juan Tenorio* einen eigenen ›Zweiten Teil‹ des Dramas mit drei Akten (gegenüber den vier Akten des ›Ersten Teils‹) in Anspruch nimmt. Don Juan ist nach Sevilla zurückgekehrt und erfährt dort auf dem Friedhof, daß sein verstorbener Vater das gesamte Familienvermögen für den Bau eines überdimensionalen Mausoleums bestimmt hat, um allen vergangenen und zukünftigen Opfern seines Sohnes eine Grabstätte zu bieten, die Zeugnis für das Schuldbewußtsein und die Reue der Familie ablegen soll. Doch diese Nachricht erschüttert Don Juan zunächst überhaupt nicht in seiner überlieferten Rolle des zynischen *Spötters: 3 No os podéis quejar de mí, / vosotros a quien maté; / si buena vida os quité / buena sepultura os dí.*33 Dann aber führt ihn sein gottloses Flanieren durch die laue Friedhofssommernacht (3 *la acción se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna,* heißt es in der einschlägigen Szenenanweisung) vor das Grab der Doña Inés, der von ihm aus dem Kloster entführten und zum Tode gebrachten Tochter von Don Gonzalo, dem ›Steinernen Gast‹. Kaum hat der zynischste aller Liebhaber sein Antlitz in einem ersten Anflug von Bedauern verhüllt, da verhüllt auch schon ein geheimnisvoller Dampf die Statue der ehemals Geliebten, und zusammen mit den Grabesblumen verdichtet sich die unvermeidliche Friedhofs-Trauerweide zu deren Erscheinung. Als Botschafterin aus dem Jenseits berichtet Doña Inés dem seiner Rolle nun nicht mehr ganz sicheren *burlador* von ihrem Versuch, seine unreine mit ihrer reinen Seele freizukaufen und von der Entscheidung Gottes, den Richterspruch über ihr eigenes ewiges Schicksal bis zum Augenblick von Don Juans Tod aufzuschieben:

3 SOMBRA.
Yo soy doña Inés, don Juan,
que te oyó en su sepultura.
JUAN.
¿Conque vives?
SOMBRA.
Para ti;
mas tengo mi purgatorio
en ese mármol mortuorio
que labraron para mí.
Yo a Dios mi alma ofrecí
en precio de tu alma impura,
y Dios, al ver la ternura
con que te amaba mi afán,
me dijo: »Espera a don Juan
en tu misma sepultura.
Y pues quieres ser tan fiel

a un amor de Satanás,
con don Juan te salvarás,
o te perderás con él.
Por él vela: mas si cruel
te desprecia tu ternura,
y en su torpeza y locura
sigue con bárbaro afán,
llévese tu alma don Juan
de tu misma sepultura«.

JUAN. *(Fascinado.)*

¡Yo estoy soñando quizás
con las sombras de un Edén!

SOMBRA.

No: y ve que si piensas bien,
a tu lado me tendrás;
mas si obras mal, causarás
nuestra eterna desventura.
Y medita con cordura
que es esta noche, don Juan,
el espacio que nos dan
para buscar sepultura.34

Von dieser Stelle an wird das Wort *›fascinado‹* noch viele Male als Anweisung für die vom Don-Juan-Darsteller zu zeigende Betroffenheit im Text erscheinen. Es bezeichnet die für den bürgerlichen Don Juan des XIX. Jahrhunderts konstitutive Ambivalenz zwischen der durchgehaltenen *Entschlossenheit,* von Atheismus und Zynismus als Grundelementen seines Charakters nicht zu lassen, und seiner *Unfähigkeit,* sich in dem noch verbleibenden letzten Tag des Erdenlebens den nun deutlich gewordenen Verpflichtungen gegenüber der Seele von Doña Inés – und gegenüber seiner eigenen Seele – zu entziehen. Kaum ist jedenfalls der Bühnen-Rauch abgezogen, da ist aus dem *burlador* die in der Literatur des XIX. Jahrhunderts so beliebte Figur des tragischen Agnostikers geworden, mit der sich – etwa – so viele Generationen deutscher Abiturienten über das Memorisieren und Deklamieren des ersten großen Faust-Monologs identifizieren sollten. In der Gestalt von Zorrillas Don Juan spricht der Agnostiker wie folgt:

3 ¡Cielos! ¿Qué es lo que escuché?
¡Hasta los muertos así
dejan sus tumbas por mí!
Mas sombra, delirio fue.
Yo en mi mente la forjé;
la imaginación le dio
la forma en que se mostró,
y ciego vine a creer
en la realidad de un ser
que mi mente fabricó.
Mas nunca de modo tal
fanatizó mi razón
mi loca imaginación
con su poder ideal.

Sí, algo sobrenatural
vi en aquella doña Inés
tan vaporosa, a través
aun de esa enramada espesa;
mas ...! bah! circunstancia es ésa
que propia de sombras es.
¿Qué más diáfano y sutil
que la quimera de un sueño?35

Doch nach so viel Schwanken und Blässe des Gedankens entläßt Zorrilla Don Juan dann zunächst wieder auf die vertrauteren Bahnen des Mythos vom *burlador.* Er stößt auf zwei Verbündete und Bewunderer seiner rauschenden sevillanischen Jugendjahre und lädt sie zu einem Gelage auf sein Haus – allerdings nicht ohne, nun wieder ganz der alte Don Juan, zu deren starrem Erstaunen auch noch die Friedhofsstatue von Inés' Vater zu Tisch zu bitten. Und kaum hat sich die rechte Stimmung in der feucht-fröhlichen Männerrunde eingestellt, da muß auch schon der Steinerne Gast durch die Tür der Trinkstube eindringen (3 *los muertos se han de filtrar / por la pared; adelante,* ermutigt ihn Don Juan). Die leiblichen Gäste fallen in Ohnmacht, und der Gast aus dem Jenseits teilt Don Juan mit, daß auch er nun eine Rolle in jenem Sonderverfahren spiele, welches Gott der liebenden Doña Inés zur Rettung von Don Juan zugestanden hat:

3 Al sacrílego convite
que me has hecho en el panteón,
para alumbrar tu razón
Dios asistir me permite.
Y héme que vengo en su nombre
a enseñarte la verdad;
y es: que hay una eternidad
tras de la vida del hombre.
Que numerados están
los días que ha de vivir,
y que tienes que morir
mañana mismo, don Juan.
...
Dios, en su santa clemencia,
te concede todavía,
don Juan, hasta el nuevo día
para ordenar tu conciencia.36

Der tragische Agnostiker freilich ist nicht zu überzeugen – denn wenn er zu überzeugen wäre, dann hörte er auf, tragisch zu sein. Diesmal bietet sich ihm ja sogar die Möglichkeit, die Erscheinung als einen Hokuspokus seiner Zechgenossen zu ›denunzieren‹. Aber die reagieren ihrerseits auf den Vorwurf ausgesprochen gereizt und unterstellen Don Juan, ihnen ein Schlafmittel verabreicht zu haben, um sich hernach – entlastet von störender Widerrede der Zeugen – neuerlich seines kühlen Blutes im Angesicht des angeblichen Jenseitsgastes brüsten zu können. Diese Anmutung geht Don Juan selbstverständlich zu weit, und er fordert die beiden zum Duell vor seinem Haus.

Der Zuschauer begegnet dem Titelhelden zu Beginn des dritten Aktes im Zweiten Teil von *Don Juan Tenorio* wieder vor dem Grab Don Gonzalos, der nicht von der Tafel Don Juans verschwunden war, ohne die vom Mythos vorgegebene Gegeneinladung auszusprechen. Don Juan zeigt wachsende Schwierigkeiten, seine gewohnte Fassung wiederzugewinnen. Diesmal ist es das Fehlen der Grabesstatue, das ihn verwirrt: 3 *¡Falta de allí su estatua ...! Sueño horrible / déjame de una vez ... No, no te creo, / Sol, huye de mi mente* fascinada, / *fatídica ilusión ...*37 Und nun läßt Zorrilla alle Zügel romantischen Inszenierungsschwulstes schießen:

3 Este sepulcro se cambia en una mesa que parodia horriblemente la mesa en que cenaron en el acto anterior don Juan, Centellas y Avellaneda. – En vez de las guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etcétera. (A gusto del pintor.) Encima de esta mesa aparece un plato de ceniza, una copa de fuego y un reló de arena. – Al cambiarse este sepulcro, todos los demás se abren y dejan paso a las osamentas de las personas que se suponen enterradas en ellos, envueltas en sus sudarios. Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena.38

Don Juan kämpft einen bewunderungswürdigen Kampf gegen solche Kulissen, die der Zuschauer des Jahres 1844 gewiß schon längst als Verweis auf das christliche Jenseits identifiziert hat, aber auch einen Kampf gegen die verbleibende Zeit seines Lebens, die theaterwirksam durch das Stundenglas rinnt. Doch selbst der von Gott zum Bewährungshelfer auserkorene Don Gonzalo scheint angesichts von Don Juans atheistischer Dickköpfigkeit – angesichts seiner bewundernswerten Konsequenz? – nun zunehmend nervös zu werden und gibt ihm den Wink, daß schon 3 *un punto de contrición* zu seiner Rettung genüge. Darin sieht nun seinerseits Don Juan ein durch überzogene Großzügigkeit unfaires Angebot: *¡Imposible! ¡En un momento / borrar treinta años malditos / de crímenes y delitos!*39 Und so wird er denn endlich zum Zuschauer eines Leichenzuges, der – wie ihm Don Gonzalo eingestehen muß – sein eigener Leichenzug ist. *Tarde* – zu spät –, das ist das Schlüsselwort des anschließenden Dialogs. »Zu spät«, so sieht Don Juan ein, dringt das Licht des Glaubens in sein Herz. 3 *Ya es tarde,* muß ihm auch der Steinerne Gast sagen, dem nun – nach scheinbar gescheiterter Mission – die Aufgabe zukommt, Don Juan trotz aller Rührung über seine späte Reue ins Jenseits zu überführen. Das wäre jedenfalls der theologisch eben noch verantwortbare Dramenschluß. Doch da öffnet sich das Grab der Doña Inés für einen letzten und entscheidenden Liebesmonolog:

3 Yo mi alma he dado por ti,
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura:
y sólo en vida más pura
los justos comprenderán
que el amor salvó a don Juan
al pie de la sepultura.40

Inés gebietet der Totenmusik und den Totenglocken Stille, sie weist die Skelette und die Grabesstatuen auf ihre Plätze zurück. Unter hochzeitlichem Blumenregen auf dem verwandelten Friedhof hat Don Juan eine letzte monologische Gelegenheit, dem staunenden und erleichterten Publikum mitzuteilen, was er endlich erkannt hat: *es el Dios de la clemencia / el Dios de Don Juan Tenorio:*

3 Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a doña Inés y a don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba, que desaparece.41

Welche Liebe ist nun jene Liebe, die ›Don Juan rettet‹, die es erreicht, daß am Ende wenigstens *ein* gemeinsames Bett, nämlich das mit Doña Inés geteilte Totenbett mehr bleibt als eine Episode in der Karriere des Verführers? Da ist natürlich zuerst die Liebe der Doña Inés, die dem Liebhaber das ewige Leben erkauft zu haben scheint. Aber sie allein kann wohl für ein christlich sozialisiertes Publikum nicht ausreichen, um das Dramenende plausibel zu machen. Denn selbstverständlich hätte Gott auch anders handeln können, ja eigentlich als der ›Allgerechte‹ anders handeln müssen. Hier taucht der alte Konflikt auf zwischen dem Prinzip der ›Werkgerechtigkeit‹, an das sich ein allgerechter Gott logischerweise gebunden haben müßte, und jener absoluten Souveränität, welche der Gottesgestalt eines jeden Monotheismus zukommt. Dieser Problematik ganz offenbar gewärtig, greift Zorrilla auf ein bewährtes Hilfsmittel christlicher Theologie zurück und läßt Doña Inés prophylaktisch verkünden, daß die göttliche Entscheidung – wie vieles andere – für den in sich begrenzten menschlichen Verstand unergründlich sei. Darüber hinaus mag es ja auch ein weiteres Vollkommenheitsprädikat gewesen sein, nämlich die ebenfalls menschliches Verstehen überschreitende Liebe Gottes zu den Menschen, welche zum Gnadenwalten gegenüber Don Juan (*Dios te otorga ...*) führte.

Aber muß nicht Don Juan doch schon vor seinem Tod wenigstens *eine* Handlung zu der Möglichkeit seiner gerechten Rettung beigetragen haben? Die Frage stellt sich nicht nur im Kontext theologischen Argumentierens, sondern auch im Hinblick auf das Selbstbild jenes auf seine Individualität stolzen Menschen, um dessen Gewissensberuhigung es doch in diesem Drama geht. Ganz unabhängig von den Überlegungen, welche Zorrilla bei der Arbeit am *Don Juan Tenorio* leiteten, zeigt jedenfalls die Rezeptionsgeschichte des Dramas, daß seine Zuschauer – ganz im Sinn einer glücklichen Formel, mit der man jüngst die romantische Form der Liebe zu kennzeichnen versucht hat: *der Mann liebt das Lieben, die Frau liebt den Mann*42 – wenigstens *einen* Augenblick ausmachen wollten, in dem der sonst so genußsüchtige und selbstbezogene Don Juan wirklich verliebt war; so verliebt, daß sich der Zuschauer, welcher in Don Juan die Apotheose seiner eigenen Selbststilisierung zum Individuum sah, in Don Juans Liebe selbst genießen konnte. Diesen ›wahrhaft verliebten Don

Juan‹ fanden die Rezipienten in einem Monolog aus dem Vierten Akt im Ersten Teil von *Don Juan Tenorio,* und es wird uns nicht verwundern, daß ihre Begeisterung gerade eine Textpassage kanonisierte, in welcher der Titelheld die Harmonie seines eigenen Liebesfühlens mit den Empfindungen der Geliebten in der sie umgebenden Natur erlebt:

> 3 ¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,
> que en esta apartada orilla
> más pura la luna brilla
> y se respira mejor?
> Esta aura que vaga, llena
> de los sencillos olores
> de las campesinas flores
> que brota esa orilla amena;
> esa agua limpia y serena
> que atraviesa sin temor
> la barca del pescador
> que espera cantando el día.
> ¿no es cierto, paloma mía,
> que están respirando amor?
> ...
> ¡Oh! Sí bellísima Inés,
> espejo y luz de mis ojos;
> escucharme sin enojos,
> como lo haces, amor es:
> mira aquí a tus plantas, pues,
> todo el altivo rigor
> de este corazón traidor
> que rendirse no creía,
> adorando, vida mía,
> la esclavitud de tu amor.43

Noch heute kann jedes spanische Schulkind diese Verse rezitieren, und noch heute gehört es – natürlich nicht nur in Spanien – zum Repertoire mittelständischer Liebesformen, an der Liebe der Frau besonders ihre Hingabe zu bewundern und die Liebe des Mannes, wo es denn gewünscht wird, zu einer in göttliche Sphären reichenden Schönheit zu hypostasieren. Ganz ähnliche Töne finden sich schon bei Zorrillas französischen Zeitgenossen: in Benjamin Constants autobiographischem Roman so deutlich wie in Victor Hugos Liebesgedichten. Aber worin liegt dann der besondere funktionsgeschichtliche Stellenwert des *Don Juan Tenorio* für den Alltag der spanischen Gesellschaft im XIX. Jahrhundert? Ein Ansatz zur Antwort auf diese Frage liegt in der semantischen Differenziertheit, mit der Zorrilla in der textuellen Ausdehnung des ›unmöglichen Moments‹ zwischen physischem Tod und göttlichem Richterspruch die Vermittlung zwischen exaltierter Individualität und christlicher Kosmologie zu bewerkstelligen suchte. In Hugos Lyrik etwa war die Möglichkeit, solche Hypostase der Geschlechterliebe bis ins Jenseits zu verlängern, nur eine Dreingabe, die angesichts fortschreitender Säkularisierung mehr und mehr an Bedeutung verlor, während für Zorrilla und sein spanisches Publikum offenbar alles von der

Suggestionskraft dieser ›Lösung‹ abhing. Denn wo die christliche Moral als offizieller Horizont des Alltagshandelns nie aufgehoben war, da konnte der Individualismus nur um den Preis jener erzwungenen Vermittlung legitim werden.

Außerdem gehört der *Don Juan Tenorio* zu jenen für literarhistorische Interpretation idealen Fällen, wo eine im Text objektivierte strukturelle Inkohärenz Symptom für eine ideologische Inkohärenz ist. Die Reue des Bühnen-Don-Juan kommt theologisch zu spät, nämlich erst in jenem Augenblick der Dramenhandlung, wo ihm bewußt wird, daß er *im Jenseits* seine eigene diesseitige Beerdigung miterlebt.44 Zorrillas Don Juan kann vor seinem Tod nicht Reue zeigen, weil dann die Einheit der Rolle des Individualisten *und* Agnostikers zusammenbräche; aber er muß doch auf der anderen Seite vor seinem Ableben Reue zeigen, um den vom religiösen Wissen vorgegebenen Minimalbeitrag zu seiner eigenen Rettung zu leisten. Aus diesem nicht aufhebbaren Widerspruch entsteht der ›unmögliche Moment‹ seiner Rettung. Aber die semantische und theologische Unmöglichkeit der einschlägigen Szene hat ihre erstaunliche Wirkung keinesfalls beeinträchtigt, sondern entscheidend mitbedingt. Zorrillas Don Juan präsentierte in der Bühnenwirklichkeit überzeugend, was seine Zuschauer in der Alltagswirklichkeit glauben wollten. Dieser eigenartig gedehnte *Tod in der Literatur* entlastete ein den christlichen Normen immer weniger entsprechendes Alltagsleben von der Jenseitsfurcht. Anders formuliert: mit *Don Juan Tenorio* am Horizont konnte man ein (fast) orthodoxer Katholik bleiben und doch ein Bourgeois des XIX. Jahrhunderts werden.

Unter dieser Perspektive zeigt Zorrillas *Don Juan Tenorio* eine Richtung an, in die sich der gesellschaftliche Ort der Literatur im Spanien des XIX. Jahrhunderts verschoben zu haben scheint. Immer weniger war sie auf der einen Seite eine Instanz, die offizielles Wissen, verbindliche Handlungsnormen des Staates und der Kirche objektivierte; aber auf der anderen Seite vollzog sich nun in der Literatur auch nicht mehr jener Gestus des *desengaño,* mit dem sich die Subjektivität seit der Epoche Philipps II. so oft einen Freiraum der Evasion und Entlastung unter dem Horizont christlicher Kosmologie geschaffen hatte. Ebensowenig kann man sagen, daß die spanische Literatur seit der Epoche der Romantik zwischen ›offiziellem Wissen‹ und ›Alltagserfahrung‹ vermittelt hätte, wie das in anderen europäischen Gesellschaften nach 1800 der Fall war.45 Denn jene Rolle der neuen Individualität, die sie mit dem christlichen Weltbild zu vermitteln schien, war eher illusionäre Selbststilisierung denn Teil der Alltagswirklichkeit; und folgerichtig waren auch ›der Gott und die Religion von *Don Juan Tenorio*‹ schon kontaminierte Formen überlieferter Religiosität, die sich – wie wir gesehen haben –, mit theologischer Orthodoxie nicht mehr in Einklang bringen ließen. Mehr als zwischen offiziellem Wissen und Alltagserfahrung zu vermitteln, wurde die spanische Literatur im XIX. Jahrhundert zum *Medium illusionärer Individualität und illusionärer Gesellschaftlichkeit,* zur Quelle für eine schon bald dominierende Sinnwelt, die weder ›Literatur‹ noch ›Alltag‹ war.

Auch der *Carlismo,* in dem immer neue Wellen militärischer Aggression – vor allem aus den Provinzen am nordwestlichen Rand der Pyrenäen – nach dem Tod Fernandos VII. die Ansprüche seines Bruders auf den Thron gegen die Regentin María Cristina – und nach 1843 gegen ihre Tochter Isabel II. – durchzusetzen suchten, lebte vor allem von einer religiösen Motivation. Bei aller archaischen Grausamkeit gewann der Carlismo die Unterstützung einer Mehrheit der spanischen Kleriker und zeitweise auch des Vatikans durch sein Eintreten für einen orthodoxen Katholizismus, an dessen Stelle im Moderantismo ein zu mehr Konzessionen mit neuen Legitimitäts- und Wertvorstellungen bereites Christentum zu treten drohte. Bis in die sechziger und siebziger Jahre des XIX. Jahrhunderts erzeugte das Ansteigen und Abnehmen dieses feudal-ultramontanen Drucks aus den nördlichen Provinzen ein permanentes Klima politischer Instabilität in Madrid. Dort konnten sich im begrenzten Freiraum des neuen Liberalismus immerhin zwei konkurrierende Repräsentationsformen der neuen Mentalität, eben Moderantismo und Progresismo, etablieren – und je nach dem Stand der militärischen Auseinandersetzungen gelang es der einen oder der anderen Gruppe, das Vertrauen der engsten Umgebung der Regentin (und später Monarchin) zu gewinnen. Wir wollen darauf verzichten, den in seinen Einzelbewegungen für historisches Verstehen kaum relevanten Zickzackkurs der Regierungswechsel nachzuzeichnen, und statt dessen die charakteristische, bald zum Ritual erstarrte Handlungsform des Machtübergangs in jenen Jahrzehnten, den *pronunciamiento,* beschreiben. Zu Recht hat man den *pronunciamiento* einen ›romantischen Akt‹46 genannt, denn der Griff der einen oder anderen politischen Gruppierung nach der Macht präsentierte – und verbalisierte – sich stets als spontane (ja oft geradezu ›unpolitische‹) Reaktion im Namen des Volkes und der Krone auf ›von der anderen Seite‹ angeblich verschuldete Mißstände und Notlagen. *Pronunciamientos* pflegten mit der Proklamation eines Offiziers zum neuen Machthaber in der militärischen Welt einer Kaserne zu beginnen, richteten sich über eine pathetische Adresse an die anderen Heeresteile wie an das Volk und ließen der Krone (falls sie nicht schon zuvor in das Komplott einbezogen war) in all jenen Fällen nur minimalen Handlungsspielraum, wo sich die Mehrheit des Heeres auf die Seite des neuen ›Diktators‹ stellte. Nicht mehr zeigen die pronunciamientos an als das Fehlen institutionalisierter und allgemein akzeptierter Formen des Machtwechsels und der Rekrutierung politischen Personals. Nie gefährdeten oder beeinträchtigten solche Ereignisse allein die Dominanz des Moderantismo, denn in der Abwehr gemeinsamer Feinde – vor 1868: der Carlisten, danach: des Proletariats – überwogen während des ganzen XIX. Jahrhunderts die Gemeinsamkeiten zwischen Moderados und Progresistas (später Konservativen und Liberalen) bei weitem ihre ideologischen Divergenzen und persönlichen Rivalitäten. So konnte denn auch 1836 das von den Reformern im späten XVIII. und frühen XIX. Jahrhundert mit so viel missionarischem Eifer vertretene Projekt der *desamortizaciones* verwirklicht werden, jene neue Agrargesetzgebung, welche die landwirtschaftliche Nutzung oder den Zwangsverkauf von bisher brachliegendem Boden aus dem Besitz des Hochadels und der

Kirche verordnete. Zwar wurde die Regierung Mendizabal, in deren Verantwortung der Schritt vollzogen worden war, noch im selben Jahr gestürzt, aber kein Machthaber des XIX. Jahrhunderts sollte es mehr wagen, an dieser grundlegenden Veränderung der nationalen Wirtschaftsstruktur zu rühren. Denn mit den *desamortizaciones,* genauer: mit dem Erwerb vor allem kirchlicher Ländereien durch wohlhabende Familien des schmalen Mittelstands, erfuhr die landwirtschaftliche Produktivität eine erhebliche Verbesserung, was in jenen Jahrzehnten einer bemerkenswerten demographischen Expansion besonders wichtig war; darüber hinaus symbolisierte die breite Verschiebung von Grundbesitz auch eine langsame Bewegung vom Ständesystem hin zu einem Klassensystem.

Der philanthropische Traum der Physiokraten von einer Beendigung des harten Loses der Bauern freilich ging keineswegs in Erfüllung. Vielmehr brachte der nur zögernd in Gang kommende Prozeß der Modernisierung in Spanien Institutionen und wirtschaftliche Organisationsformen hervor, die einerseits in ihrer Summe nicht mehr waren als ein schwacher Abglanz des in anderen europäischen Ländern während des zweiten Viertels des XIX. Jahrhunderts einsetzenden Hochkapitalismus, andererseits aber doch auch die kollektive Illusion der Spanier nährten, ›auf der Höhe der Zeit‹ zu sein. So wurde 1831 die Börse von Madrid eröffnet, und die Banken reagierten auf dieses Ereignis mit einer gemäßigten Veränderung ihres Geschäftsgebarens.47 Die ersten Eisenbahnen auf der Iberischen Halbinsel verkehrten ab 1848 zwischen Barcelona und Mataró, ab 1851 zwischen Madrid und Aranjuez48 – zweieinhalb Jahrzehnte nach dem Beginn dieser Revolution des Transportwesens in England. Jedenfalls erregten solche Gesten der Modernisierung, wie bescheiden auch immer ihre Auswirkungen bleiben mochten, Bewunderung und beförderten das nationale Selbstbewußtsein. Zur großen Symbolfigur des spanischen Kapitalismus wurde José de Salamanca y Mayol, ein Arztsohn aus Málaga, dessen schwindelerregenden Aufstieg und unaufhaltsamen Fall seine Zeitgenossen verfolgten wie ein romantisches Schauspiel. Es war übrigens eben derselbe Salamanca, der 1844 die Rechte für die Einrichtung der Bahnlinie Madrid-Aranjuez erworben hatte, und kaum ein Ereignis vermag uns eindrucksvoller die Begeisterung der spanischen Gesellschaft in der Mitte des XIX. Jahrhunderts für Inszenierungen einer Symbolwelt aus feudalen Erinnerungen und fortschrittsgläubigen Träumen zu vergegenwärtigen als die Einweihung dieser Eisenbahnlinie am 7. Februar 1851.49

Früh am Morgen feierte der Kardinal-Erzbischof von Toledo im Bahnhofsgebäude an der *Puerta de Atocha* in Gegenwart der gesamten Königsfamilie und des Kabinetts ein Pontifikalamt und segnete anschließend die Lokomotiven. Als Isabel II. dann Schlag zwölf Uhr auf dem Bahnsteig erschien, donnerten Ehrensalven der Madrider Garnison, und eine Militärkapelle ließ die *Marcha Real* ertönen. Die Lokomotiven und alle Waggons des Zugs nach Aranjuez waren überreich geschmückt, und man munkelte, daß der für die Monarchin reservierte Salonwagen in seinem verschwenderischen Luxus die Waggons anderer europäischer

Könige bei weitem übertraf. Das Einlaufen des Zuges in Aranjuez verschönten dann Gesänge sämtlicher Chöre aus dem *Teatro Real,* und für die Rückfahrt hatte sich José de Salamanca eine besonders aufsehenerregende Huldigung ausgedacht: die Schienen endeten vor dem Königspalast und waren auf den letzten hundert Metern der Strecke aus Silber statt aus Eisen gefertigt. Natürlich war Salamanca auch beim Bau seiner eigenen, palastartigen Villa wenige Jahre später kein Preis zu hoch, um den Baron de Rothschild und andere Vorbild-Figuren zu überbieten. Er erwarb, wo immer er ihrer habhaft werden konnte, die bedeutendsten Gemälde aus der großen spanischen Kunsttradition und ließ sich von dem prominenten costumbristischen Schriftsteller Estébanez Calderón auch gleich die passende Privatbibliothek einrichten. Besonders stolz war man aber darauf, daß es Salamanca gelungen war, den Leibkoch Napoleons III. durch ein geradezu traumhaftes Gehaltsangebot für seine Dienste zu verpflichten.50 Gern ließ sich die Königsfamilie zu den rauschenden Festen in dieser Villa einladen, doch daß die Feudalität seines Lebensstils nicht allein von der Gästeliste abhing, wird ex negativo aus einem Brief deutlich, den Salamanca seiner Tochter just an jenem Tag schrieb, da er den jungen König Alfons XII. Mitte der siebziger Jahre zum ersten Mal geladen hatte. Dort heißt es: 3 *Mañana no sé de qué viviré.*51 Unter derselben Perspektive hat auch José Luis Aranguren im Kontext seiner mentalitätsgeschichtlichen Untersuchungen zur spanischen Gesellschaft des XIX. Jahrhunderts diese Symbolfigur charakterisiert: 3 »el financiero de mayor renombre de todo el siglo XIX, Salamanca, mucho menos creador que derrochador de riqueza, ejercía su oficio de hombre de negocios, como el duque de Osuna el de Grande de España, suntuariamente, a la gran manera tradicional española, como quien juega al póker.«52

Schon der Blick auf das journalistische Werk von Mariano José de Larra hatte gezeigt, daß der *Costumbrismo* jener Jahrzehnte dem historisch interessierten Leser unserer Gegenwart weit mehr bietet als ein ›Abbild‹ der zeitgenössischen Gesellschaft. Wenn unsere im vorausgehenden Kapitel begründete These zutrifft, daß der Costumbrismo um 1830 nicht allein durch die Rezeption vergleichbarer Diskursformen aus dem benachbarten und bewunderten Frankreich ein Bewußtsein seiner selbst gewann, sondern auch die neue Funktion übernahm, für seine Leser Orientierung angesichts einer Alltagswelt zu schaffen, welche durch eine verwirrende Vielfalt gleichzeitig neuer Phänomene gekennzeichnet war, dann dürfen wir den Costumbrismo der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre als eines jener literarischen Sonderphänomene ansehen, deren Darstellungs-Prägnanz den konventionellen Erfahrungsstrukturen ihrer Epoche voraus war. Doch zugleich mit diesem Funktionswandel vollzogen die costumbristischen Autoren und ihr Publikum auch einen medienpragmatisch zukunftsweisenden Schritt. Im Jahr 1836 erschien der *Semanario pintoresco español,* mit dem die moderne Epoche der spanischen Pressegeschichte begann. Seine historische Bedeutung liegt nicht einmal primär in der – bereits vom Titel angezeigten – Innovation, die erste (noch durch Holzschnittechnik) bebilderte Zeitschrift in Spanien

gewesen zu sein. Viel wichtiger ist zum einen die im *Prospecto* (der Null-Nummer) stolz hervorgehobene Motivation der Herausgeber durch ein kapitalistisches Prinzip: 3 *vender mucho para vender barato, y vender barato para vender mucho;* zum zweiten ihre unter aller Deklamation hehrer Ziele der Volkserziehung nicht zu verbergende Erwartung, daß der eigene Alltag – oder zumindest stilisierte Bilder aus dem eigenen Alltag – ein faszinierendes Thema für die Freizeitlektüre eines mit dem Beginn der Presse-Massenproduktion immer diffuseren Publikums abgeben müßte: 3 *se presentan a nuestro pincel los cuadros críticos de costumbres, en los cuales, bajo una agradable ficción, se ponen en movimento personajes que forman el tipo de carácter que se quiere representar. En esta sección la tendencia natural y el deber de españoles nos guiará frecuentemente a preferir la pintura de las costumbres de nuestra nacion ...* Noch in den dreißiger Jahren folgten auf den (bis 1857 erscheinenden) *Semanario pintoresco español* weitere illustrierte Zeitschriften unter der Dominanz des costumbristischen Diskurses, so der *Observatorio pintoresco* (April bis Oktober 1837) und *Fray Gerundio – Periódico satírico de política y costumbres* (1839 bis 1842). Später erschienen – neben vielen anderen illustrierten Periodika – *El Iris semanario enciclopédico* (1841), *El Museo de las familias – lecturas agradables e instructivas* (1843 bis 1871), *El Fenix – periódico universal, literario y pintoresco e ilustrado, con profusión de viñetas y hermosos grabados en piedra y litografía, cuero y madera* (1844 bis 1849), *El Mentor de las familias* (1849 bis 1851), *La Ilustración – Periódico universal* (1849 bis 1857) bis hin zur *Ilustración Española y Americana* (ab 1869), die über Jahrzehnte zur Lieblingslektüre des spanischen Mittelstands werden sollte, und der zur typischen Gestalt der illustrierten Presse des XX. Jahrhunderts eigentlich nur noch die Photographien fehlten.53

Mit unübersehbarem Stolz registrierten nun all diese illustrierten Familienzeitschriften – im europäischen Vergleich: spärliche – Fortschrittssymbole der großen spanischen Städte, zumal Madrids. Schon eine oberflächliche Lektüre führt freilich zu dem Eindruck, daß solche Fortschrittsbejahung nicht ganz ungebrochen ist. So erscheint im Einleitungsartikel der ersten Nummer des *Teatro social del siglo XIX por Fray Gerundio* dem fiktionalen Autor eine Allegorie des XIX. Jahrhunderts – 3 *gallardo mancebo de apuesta y gentil figura, y elegantemente vestido*54 –, deren Körperteile und Gliedmaßen sich Zug um Zug in Embleme der neuen Zeit verwandeln. Der linke Fuß wird zu einem Raddampfer, der rechte Fuß zu einer Lokomotive; aus der linken Hand der Erscheinung schlagen Flammen, und kaum sind diese Flammen als ein Symbol der Industrie gedeutet, da führt sie die rechte Hand zum Herzen, um auf die untrennbare Verbundenheit von Industrie und Börse zu verweisen: 3 *juraría que es una bolsa la que de alli ha sacado y tiene empuñada ... de lo que infiero ... que este señor SIGLO XIX debe tener la bolsa en el corazón, ó acaso el corazón en la bolsa.*55 Schließlich verwandeln sich die Gesichtszüge des *gallardo mancebo* in ein Relief aus all jenen Metallen, welche in den Bergwerken des frühen Industriezeitalters gefördert wurden. Dann verschwindet die Erscheinung,

und sie hinterläßt einen unerträglichen Gestank, den der Betrachter als Anzeichen beginnender Verwesung deutet: das XIX. Jahrhundert wird so schnell vergehen, wie es die Welt überfallen hat.

Wir sehen, welch große Bedeutung die von Reinhart Koselleck vor allem aus deutschen, französischen und englischen Quellen erschlossene Zentralerfahrung der ›Zeitbeschleunigung‹ auch für die spanische Gesellschaft gehabt haben muß; und doch ist es gerade der Costumbrismo, in dem sich eine spezifische Resistenz, um im Bild zu bleiben: eine spezifische Trägheit, objektiviert. So überrascht es uns denn auch nicht, daß im *Fray Gerundio* eine feste Rubrik unter dem Titel *Movimiento universal del mundo* eingerichtet wurde und daß diese Rubrik mit folgenden Sätzen begann:

3 Moverse, andar, no estarse quieto; he aqui el gusto, el furor, la necesidad del siglo. El Siglo XIX es el siglo del movimiento continuo. Los hombres sienten un hormigueo que no les permite permanecer en estado de quietud: parecen picados de la tarántula, o acometidos del baile de San Vito, ó que circula por sus venas azogue en lugar de sangre, ó que tienen vapor por linfa, y que en vez de alguna entraña nacen con una locomotiva en el cuerpo.56

Die Dokumentationsdichte costumbristischer Texte ermöglicht es, aus der chronologisch geordneten Sequenz jeweiliger Stadtbeschreibungen den Eintritt der spanischen Gesellschaft in ein neues Zeitalter als Prozeß räumlicher Expansion und sozialer Transformation bis hin zu ungeahnten Details nachzuvollziehen.57 Auf einem anderen diskursiven Niveau beobachten wir erneut eine Trägheit gegenüber historischer Bewegung: die Symbole für Innovation und Fortschritt werden ein ums andere Mal so umgeformt, daß ein den von ihnen denotierten Phänomenen zunächst impliziertes ›Glücksversprechen‹ immer wieder zu Bedrohlichkeit wird. In einem costumbristischen Bilderbogen mit achtzehn Szenen gesellschaftlichen Lebens, den die Madrider Zeitschrift *La Semana – Periódico universal* am 24. Juni 1850 veröffentlichte,58 müssen die Passanten vor den gefährlichen Pferdedroschken fliehen; wechselt eine Dame aus besten Kreisen ihre Liebhaber so oft, daß sie sich endlich entschließt, eine Warteliste zu führen; macht die Fülle seiner sozialen Verpflichtungen und Vergnügen für einen Lebemann die Nacht zum Tag und den Tag zur Nacht. Doch kein anderes Thema erreichte als Emblem der Grunderfahrung, daß diese neue Gesellschaft eine *›verkehrte Welt‹* sei, die Bedeutung des Tanzes, der in den Varianten ›Gesellschaftstanz‹ und ›Ballett-Tanz‹ bei nicht weniger als sechs der achtzehn Bilder im Zentrum steht. In der Tat muß diese zunächst als Mode aus Frankreich übernommene Tanz-Begeisterung die große Passion des zeitgenössischen Madrid gewesen sein. Doch der Text des Bilderbogens legt ausgerechnet einem Dramenautor einen Monolog in den Mund, durch den die einschlägige Selbsterfahrung zu einer ambivalenten Erfahrung wird:

3 Un autor dramático contempla los trofeos, aun esparcidos por el tablado donde acaban de lucir sus habilidades dos bailarinas.

Al verlos, su enjuto cuerpo queda petrificado y como herido por *el rayo.*

»He aquí, esclama, los progresos que ha hecho la civilizacion del mundo.«
»Las coronas se inventaron para la cabeza, y ahora se hacen para los pies, ni mas ni menos que las botas y los zapatos«. »Hasta dónde no serán capaces de elevar el arte dramático los adelantos del gusto moderno ...«59

Wo der costumbristische Diskurs den medialen Kontext der Zeitungen und des Journalismus überschritt und sich als eigenständige literarische Form präsentierte, wurden aus solchen Ambivalenzen, welche Alltagserleben interpretierten und Alltagserfahrungen präfigurierten, markante Strukturen inhaltlicher und formaler Innovation. So erschien 1843 das costumbristische Kollektivwerk *›Los españoles pintados por sí mismos‹,* welches – zumindest, was den Titel angeht, – für dies eine Mal direkt an ein französisches Vorbild, *›Les Français peints par eux-méme‹* (1840–1842), anschloß und Beiträge der prominentesten Costumbristen wie Artikel anderer bekannter Literaten versammelte. Dieses Autorenspektrum erweist zum einen, daß der Costumbrismo nun zu einem anonymen Diskursschema geworden war, sich vom Personalstil einiger weniger Journalisten abgelöst hatte; zum anderen führte solche Öffnung dazu, daß nun alle Beiträger die Texte mit ihren bürgerlichen Namen zeichneten, weil ja nur die wenigsten unter ihnen über einen in der Öffentlichkeit bekannten costumbristischen Rollennamen verfügten. In den *Españoles pintados por sí mismos* stehen sich zwei deutlich unterscheidbare Textformen gegenüber: der *tipo* und die *escena.*60 In der *tipo-Form* wird kollektives Wissen artikuliert, genauer: Erfahrungen über das alte Spanien. Die *escenas* hingegen stellen den Leser vor die Aufgabe, die textuelle Evokation von scheinbar unstrukturierten gesellschaftlichen Situationen, wie sie die Welt der spanischen Großstädte um 1843 ausmachten, selbst in Erfahrungsgestalten zu überführen. Beide Textformen bedurften jedenfalls der Rolle des distanzierten Beobachters nicht: die Objektivität des Wissens über *tipos* war als Teil des kollektiven Wissens nicht mehr problematisch, in den *escenas* hingegen ging es noch nicht um die Objektivität von Erfahrung, sondern – zuerst und vor allem – um ihre bloße Ermöglichung angesichts einer durch zahlreiche Innovationsphänomene immer komplexer werdenden Umwelt. Damit wird verständlich, warum in *tipo*-Texten das Imperfekt und das Präsens in *escena*-Texten dominiert; warum *tipo*-Texte keine Beobachterperspektive brauchen, während in Erlebnissequenzen von *escena*-Texten immerhin auf die Perspektive von erlebenden Subjekten verwiesen wird, die – statt distanziert zu sein – vom dargestellten Geschehen fast immer betroffen sind. Wo immer nun die Beobachter von *escenas* Opfer der neuen gesellschaftlichen Welt sind, können wir – leichter als bei der Beschreibung von *tipos* – erkennen, welche die Grundstrukturen jenes Wissens waren, vor dem als Hintergrund die Erfahrung der neuen Welt zur Erfahrung einer feindlichen Welt wurde.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf den Bilderbogen aus *La Semana.* Wenn die Verehrung der Füße (von Tänzerinnen) Indiz einer ›verkehrten Welt‹ ist, dann wird als ›kosmologisch richtig‹ die Distribution von Werten auf einer räumlich-vertikalen Achse (von oben nach unten)

angesehen. Wenn das schweißtreibende Polka-Tanzen im Sommer, das nächtliche Treiben des jungen Lebemannes, das winterliche ›Flanieren‹ der Bettler auf den Straßen Madrids mit Ironie, Spott und Kritik bedacht werden, wenn die gradlinige Fahrt der schnellen Pferdegespanne und der eilende Lauf des Ballett-Freundes zum Theater eine Gefahr für die Passanten sind, dann scheint Zeit als Form des Erlebens noch dominant zyklisch strukturiert, mit anderen Worten: dann hat die ›Progreßlinie des Fortschritts‹ das Erfahrungsprinzip von der ›Wiederkehr des Gleichen‹ noch nicht verdrängt. Weit mehr als aus expliziten Wertungen und Kontrasten ergibt sich die Hauptfunktion des Costumbrismo während der dreißiger und vierziger Jahre aus Überlagerungen von solchen temporalen Grundstrukturen des Wissens. Sie erfassen Folgen einer – freilich nur partiellen – Verzeitlichung des Bewußtseins in der spanischen Gesellschaft, indem sie dem Nebeneinander von Altem und Neuem Gestalt geben und es als Kontrast erfahrbar machen. Es war Mesonero Romanos, der damals berühmteste costumbristische Autor, welcher in einer Nachbemerkung zu seinen Beiträgen in den *Españoles pintados por sí mismos* daran erinnerte, daß solche Orientierung stiftende Gegenüberstellungen sich nie bis hin zu soziologischer Vollständigkeit würden kumulieren können: 3 *No concluyeríamos nunca si hubiéramos de trazar uno por uno todos los tipos antiguos de nuestra sociedad, contraponiéndolos a los nacidos nuevamente por las alteraciones del siglo.* Und er fuhr fort mit einem – aus unserer Perspektive gleichsam: letzten – Versuch, die Statik der überkommenen Wissensstrukturen zu arretieren, weil er die Wandlungen von *costumbres* als ›Verkleidungen‹ des immer gleichen menschlichen Charakters interpretierte: ob ›Zeit‹ für ihn (noch) zyklisch oder (schon) linear konstituiert war, läßt sich nicht ausmachen. Jedenfalls aber scheint Mesonero Romanos die historische Relativität des in seiner Gegenwart Neuen als einen Ausgleich, eine Kompensation für das Schwinden des Alten erfahren zu haben: 3 *El hombre en el fondo, siempre es el mismo, aunque con distintos disfraces en la forma ... Andarán los tiempos, mudaránse las horas, y todos estos tipos, hoy flamantes, pasarán como nosotros a ser añejos y retrógrados, y nuestros nietos nos pagarán con sendas carcajadas las pullas y chanzonetas que hoy regalamos a nuestros abuelos.*61

Wenn wir ein letztes Mal den Sachverhalt unterstreichen, daß die costumbristischen Texte aus der frühen Mitte des 19. Jahrhunderts nicht schlicht ›Abbildungen‹ der zeitgenössischen spanischen Gesellschaft waren, sondern deren – je standortgebundene – Interpretationen, dann dürfte plausibel werden, warum wir ihnen in funktionsgeschichtlicher Perspektive die Schriften der Ideologen des Moderantismo an die Seite stellen. Unter ihnen ragen Juan Donoso Cortés und Jaime Balmés hervor. Beide wurden nicht müde, das vom spanischen Staat repräsentierte und propagierte offizielle Wissen, nämlich die aus den Dogmen katholischer Theologie deduzierten Weltanschauungs-Varianten, mit anderen zeitgenössischen Weltanschauungen – religiösen wie laizistischen – zu kontrastieren. Das zeigt der Titel von Balmés Traktat *›El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea‹*

(1844) wie Donoso Cortés' *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851). Anders als das vom *Costumbrismo* vermittelte Wissen allerdings wurden die Wertungen und Argumente solcher Schriften von vornherein als Stellungnahme ihrer Autoren identifiziert und zogen diese in die Sphäre politischer Alltagspolemik, während der nun literarisch nobilitierte Costumbrismo kaum merklich, aber am Ende wirksam, zur Entgrenzung zwischen Alltag und Fiktion beitrug. Doch wie der liberale Spiel-Raum des Moderantismo, so setzte auch diese Entgrenzung als Bedingung ihrer Möglichkeit signifikante Gesten der Sinn-Begrenzung voraus. Ein *Index librorum prohibitorum* aus dem Jahr 1848 betraf Bücher in spanischer oder französischer Originalsprache und Übersetzung, deren Hereinnahme in die Literarisierung des Alltags das labile Gleichgewicht zwischen Aufrechterhaltung der überkommenen Kosmologie und Hypostasierung des Individuums hätte gefährden können. Zu ihnen gehören religionskritische Schriften der europäischen Aufklärung (vor allem von Addison und Voltaire), geschichtsphilosophisch fundierte Reflexionen und Programme zum Verfassungsrecht (von Condorcet und Charon, besonders – meist ohne Autorenangabe – Traktate aus dem Jahrzehnt der Französischen Revolution), politisch-ökonomische Reformvorschläge (etwa Schriften von Jovellanos und verschiedene Nummern der aufklärerischen Zeitschrift *El Censor),* pornographische Texte (unter denen der *Arte de las putas* des älteren Moratín nicht fehlen konnte) – vor allem aber in erstaunlicher Breite zeitgenössische Romane des europäischen Auslands von Diderots *Jacques le Fataliste* über Hugos *Notre- Dame de Paris* bis hin zu nicht weniger als zwölf Titeln aus der Romanproduktion der Georges Sand.62 Aus der während des XVIII. und frühen XIX. Jahrhunderts zunächst einmal kaum wahrgenommenen, jedenfalls nie wirklich intendierten Marginalisierung der Gattung ›Roman‹ war mittlerweile eine veritable Furcht und – als Kehrseite dieser Furcht – eine geradezu magische Hoffnung geworden, mittels einer strikt gehandhabten Roman-Zensur die Grundfesten des Moderantismo unangreifbar zu machen.

Diese Rahmenkonstellation läßt uns verstehen, warum die – formgeschichtlich kaum überraschende – Integration costumbristischer Szenen und Typenbeschreibungen in durchaus konventionelle Erzählstrukturen, warum – anders formuliert – der Beginn des ›costumbristischen Romans‹ mit der beständigen Versicherung der Autoren einherging, daß es sich hier ›eigentlich gar nicht‹ um Romane handele. So schrieb Fernán Caballero (das ist das – männliche – Pseudonym von Cecilia Böhl de Faber, der Tochter des Romantik-beflissenen Nikolaus Böhl de Faber) in einem 1853 verfaßten Vorwort zu ihrem erstmals 1849 publizierten Roman *La Gaviota:*

3 Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela. La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla no ha sido preciso más que recopilar y copiar. Y en verdad no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad,

del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar. Al trazar este bosquejo sólo hemos procurado dar a conocer lo natural y lo exacto, que son, a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres. Así es que en vano se buscarán en estas páginas caracteres perfectos ni malvados de primer orden como los que se ven en los melodramas; porque el objeto de una novela de costumbres debe ser ilustrar la opinión por medio de la verdad sobre lo que se trata de pintar; no extraviarla por medio de la exageración.63

Cecilia/Fernán fährt fort mit einer höchst konventionellen Schematisierung der fiktionalen Welt ihres ›Romans‹. Dazu unterscheidet sie in der Gesellschaft ihrer Gegenwart vier Grundtypen von Spaniern: jene, die der *raza antigua* angehören und ebenso alles National-Traditionelle pflegen wie sie alles Ausländische ablehnen; ihre semantisch-symmetrischen Antagonisten, zu denen, so erfährt man, vor allem die Einwohner der großen Städte zu rechnen seien und denen die Autorin deutlich weniger Sympathie schenkt als den *españoles de raza antigua;* eine dritte Gruppe von Zeitgenossen, die ›absurderweise‹ das Traditionelle wie das Ausländisch-Neue ablehnen; und schließlich ›die Mehrheit‹, jene Spanier nämlich, die bei aller Offenheit gegenüber dem Ausland nicht auf nationale Identität verzichten wollen: 3 *no quieren dejar remolcar, de grado o por fuerza, y precisamente por el mismo idéntico carril de aquella civilización, a nuestro hermoso país.*

Natürlich ist dem Insistieren der Fernán Caballero auf dem ›rein referentiellen‹ Charakter ihres (Nicht-)Romans so wenig Glauben zu schenken wie der angeblichen ›Neutralität‹ der costumbristischen Beobachter-Rolle, natürlich steht von vornherein fest, daß allein die Tradition den positiven Anteil nationaler Identität ausmachen – getrost wörtlich nehmen kann man hingegen die ebenfalls im Vorwort herausgehobene Schlichtheit der Handlungs-Struktur. Fernán Caballero erzählt die Geschichte des deutschen Chirurgen Fritz Stein, der sich im Jahr 1836 einschifft, um im spanischen Heer als Arzt zu dienen, und auf der Reise die Bekanntschaft des Duque de Almansa – selbstredend: eines Idealbilds des altadligen Spaniers – macht. Wegen eines humanitären Akts aus dem Heer ausgestoßen und unter einer gefährlichen Verletzung leidend, verschlägt es Stein zwei Jahre später in das andalusische Dorf Villamar und dort wird er – wie anders – gesundgepflegt. Schon hat er die beschauliche Karriere des Landarztes eingeschlagen, da ruft man ihn ans Krankenbett der armen Fischerstochter María, genannt *›La Gaviota‹ (3 Gaviota ... se aplica familiarmente a la mujer gritona, imprudente, atolondrada y de ásperos modales*64), und er entdeckt schon bald deren stupende Gesangsbegabung, weshalb er unvermeidlich zunächst von Marías Arzt zu ihrem Musiklehrer, dann von ihrem Musiklehrer zu ihrem Gatten avanciert. Drei Jahre müssen vergehen, bis der Zufall nun auch den Duque de Almansa nach Villamar verschlägt und Fritz Stein die Chance gibt, diesen (mit der für einen deutschen Arzt selbstverständlichen Kompetenz) vor dem nach einem Jagdunfall drohenden Verlust eines

Beins zu retten. Wie sein Retter wird auch der Duque auf Marías weibliche Reize und ihre Stimme aufmerksam, doch *(noblesse oblige)* er konzentriert sich ganz auf die Förderung ihrer künstlerischen Ader, so daß endlich im sevillanischen Palast der Almansa die bis zur Schwelle des Weltruhms aufstrebende Karriere Marías beginnen kann. Soviel soziale Mobilität allerdings wollen Fernán Caballero und ihre Leser dem Mädchen aus der Fischerhütte nicht konzedieren: sie muß sich in den Torero Pepe Vera verlieben, folgt diesem – zunächst mit ihrem Mann – nach Madrid, kehrt nicht (im Erfolg undankbar geworden) nach Villamar ans Sterbebett ihres Vaters zurück, bleibt relativ unbeeindruckt von der verzweifelten Abreise ihres Gatten, der bald den erwartbaren Ehebruch aufdecken und in Kuba an Gelbfieber sterben wird. Die Strafe folgt auf dem Fuß: trotz einer ihre Stimme bedrohenden Lungenentzündung wohnt María jenem Stierkampf bei, bei dem Pepe den Tod findet. Sie selbst verliert neben dem Liebhaber natürlich auch ihre Stimme und gleitet auf der Leiter des gesellschaftlichen Ansehens um so viele Stufen herab, wie sie unter der Protektion des Chirurgen Stein und des Duque de Almansa aufgestiegen war. Vier Jahre später – und am Ende des Romans – ist sie mit ihrem alten Verehrer, dem Dorfbarbier von Villamar, verheiratet. Im Leben des Dorfs hatte sich inzwischen nichts verändert. Diesen Status, fühlt man sich zu sinnieren angehalten, hätte María auch ohne Umwege und ohne das Unglück so vieler haben können.

Szene für Szene wird den Lesern von *La Gaviota* vermittelt, was sie über deutsche Chirurgen, spanische Granden, arme andalusische Fischer, Toreros, Dorfbarbiere etc. ohnehin ›wissen‹, und die Handlung des Romans führt sie hin zu einer tröstlichen Retrospektive: ›Schuster (Fischerstochter), bleib bei deinem Leisten (Fischerdorf)‹. Jegliche semantische Komplexität, welche sich in ihre Erzählung und deren Gestalten einzuschleichen droht, unterdrückt die Autorin mit bewundernswerter Konsequenz. Wir beschränken uns auf ein Beispiel für diese – ihre einzige – Virtuosität. Als der Duque de Almansa von Marías ehebrecherischer Beziehung zu dem Torero Pepe erfährt, könnte es (einem anderen Schlag von Romanautorin) ›allzu menschlich‹ erscheinen, daß der hohe Herr die Chance zur Verwirklichung eigener erotischer Wunschträume gekommen sähe. Nicht so bei Fernán Caballero:

3 Cuando el duque estuvo solo, se paseó largo rato. A medida que se calmaba la agitación producida por la terrible sorpresa que se había apoderado de su alma al oír la revelación de Stein, se iba asomando a sus labios la sonrisa del desprecio. El duque no era uno de esos hombres de torpes inclinaciones, estragados y vulgares, para los cuales los desórdenes de la mujer, lejos de ser motivo de desvío y repugnancia, sirven de estimulante a sus toscas pasiones. En su temple elevado, altivo, recto y noble no podían albergarse juntos el amor y el desprecio; los sentimientos más delicados, al lado de los más abyectos. El desprecio iba, pues, sofocando en su corazón toda ilusión como la nieve apaga la llama del holocausto en el altar en que arde. Ya no existía para él la mujer a quien había cantado en sus versos, y que en sus sueños le había seducido.65

Der eindimensionale Roman-Herzog kehrt zu seiner Herzogin zurück (sie heißt ›Leonor‹: auch dieser Name wird rollentypisch), die, zeitweilig keines Blickes von ihrem Gatten gewürdigt, keusch, stumm und geduldig ausgeharrt hatte, solange der im Bann der Sängerin aus dem Fischerdorf stand. Es liegt nahe zu vermuten, daß Cecilia Böhl de Faber eine Affinität zu dieser still leidenden Leonor empfunden haben könnte. Denn als sie selbst zwölf *(sic)* Jahre alt war, beschrieb ihr Vater voll Zufriedenheit die Tochter mit folgenden Worten: 3 *Gracias a una vigilancia constante he conseguido que ahogue desde un principio las lágrimas y los caprichos; de esta suerte, no sólo no se hace pesada para nadie, sino que también se acostumbra a dominarse a sí misma. Es especialmente fuerte, anda ya bien, mas aún habla poco, cosa que por lo demás no me preocupa lo más mínimo ...*66

Cecilia Böhl de Faber war 1796 in der Schweiz, auf einer Reise ihrer Eltern, geboren worden. Ihr Vater, der protestantische und im Geist der Aufklärung gebildete Kaufmann aus Hamburg, hatte ihre Mutter, die irische Katholikin, in Cádiz geheiratet; aus dem scheinbar kühlen Hanseaten wurde ein eifernder Konvertit und ein eher naiver Romantik-Adept, aus der sittenstrengen Mutter die Muse eines literarischen Salons (und die geistesgestörte Tyrannin der Familie während ihrer letzten Lebensjahre); als älteste Tochter eines solch erstaunlichen Paares verbrachte Cecilia ihre Kindheits- und Jugendjahre unter der beständig sich wandelnden Orientierung verschiedenster Erziehungsprogramme – teils in Andalusien, teils in Hamburg. Zweifellos verfügte sie über jenes Quantum an Voraussetzungen für eine problematische persönliche Identität, in der wir nun schon einige Male eine Motiv-Konstellation für das Entstehen von Romanen in der angeblich ›romanlosen‹ Zeit der spanischen Literatur entdeckt haben; für das Entstehen von Romanen allerdings, deren narratives Bewegungsprinzip die – wie immer gearteten – Spannungen zwischen positiven Helden und reprimierender Gesellschaft waren. Cecilia/Fernán hatte gelernt, der Welt nicht mit ihren eigenen Problemen zur Last zu fallen. Das mag der Grund für ihre Bemühung gewesen sein, den Lesern zum einen Mißtöne im Verhältnis zwischen positiven Helden und Gesellschaft zu ersparen, und zum anderen die für eine Dame unschickliche Rolle der Romanautorin unter dem streng gewahrten67 Anonymat des Männer-Namens ›Fernán Caballero‹ zu verbergen. Ganz den literarisierten Vorstellungen vom Leben scheint jedenfalls auch die erste von drei Ehen der Cecilia Böhl de Faber entsprochen zu haben. Neunzehnjährig verheiratete sie sich mit dem sieben Jahre älteren Antonio Planells y Bardají aus Ibiza, der Rittmeister eines in Granada stehenden Regiments war – und dies nur wenige Wochen nach ihrer ersten Begegnung.68 Cecilias Eltern scheinen sich vom vermeintlichen Reichtum dieses Schwiegersohns eine Absicherung in drohenden Finanzschwierigkeiten, aber auch die Erfüllung eigener Träume von romantischer Liebe erwartet zu haben, während der Bräutigam selbst durch diese Heirat in Rekordzeit eine mit seinen Offizierskollegen eingegangene Wette gewann. Das junge Paar schiffte sich nach Puerto Rico ein, Cecilia erlitt 3 *intimos y amargos sinsabores,* und noch vor dem

Ende des ersten Ehejahres erlag der vermeintlich hoffnungsvolle Rittmeister einem Hirnschlag.

Erst im Herbst 1818 konnte Cecilia Böhl de Faber nach Andalusien zurückkehren, und im Frühjahr 1822 ging sie eine zweite Ehe ein, die wieder ganz die – für die Epoche typischen- ›schönsten Hoffnungen‹ ihrer Familie erfüllen sollte: sie wurde die Frau des Marqués de Arco-Hermoso, inspirierte – offenbar in größerem Stil als ihre Mutter – einen literarischen Salon und begann, selbst Texte zu schreiben. Nachdem er einen fast zweijährigen Kampf mit der Cholera überwunden hatte, starb der Marqués im März 1835 ›an einer Erbkrankheit‹. Ende 1836 segnete auch Cecilias Vater, Johann Nikolaus Böhl de Faber, das Zeitliche, und 1837, im Epochenjahr der spanischen Romantik, scheint sie bei der Wahl ihres dritten Gatten endlich der eigenen, literarisch inspirierten Vorstellung vom Leben gefolgt zu sein. Sie verband sich mit Antonio Arrón de Ayala, dem Sproß einer ebenso angesehenen wie verarmten Familie aus Ronda, der siebzehn Jahre jünger als seine mittlerweile eheerfahrene Gattin war und bereits zum Zeitpunkt der Heirat an Tuberkulose litt. Voller Begeisterung ergriff Cecilia die Rolle der opferbereiten Ehefrau: so folgte sie etwa einem damals gängigen therapeutischen Verfahren und trug Kleidungsstücke des Tuberkulosekranken auf ihrem eigenen Leib; sie scheute keinerlei Ausgaben, und sie pflegte mit blindem Enthusiasmus ein vages künstlerisches Talent des jungen Arrón. Als dieser sich jedoch eines Tages entschloß, den ihm angeblich angebotenen Posten eines spanischen Konsuls in Sidney zu übernehmen, stellte sie ihm kaum Hindernisse in den Weg. Sie beklagte sich auch nicht, als er nach einer kurzen Rückkehr gen London reiste, ›um sich um seine finanziellen Angelegenheiten zu kümmern‹, und selbst den Selbstmord Arróns im Jahr 1859 scheint sie mit Gelassenheit getragen zu haben: ›Fernán Caballero‹ war immerhin gegen Ende der sechziger Jahre zu einem in Spanien bekannten Autorennamen geworden. Die letzten Briefe an seine Frau zeigen, daß sich der tuberkulöse Konsul der spanischen Krone in Sidney auf das literarische Sterben verstand. Er schilderte sich als vom Wahnsinn bedroht und stellte den Selbstmord – aus finanziellen Nöten – als einen letzten Akt der Liebe gegenüber jener Frau dar, vor deren Fürsorge er doch auf den fünften Kontinent geflohen war:

3 Mi buena y querida Cecilia, cuando recibas esta mi ultima carta ya habrás recibido el cruel golpe que mi atroz destino, mi flaqueza, mi razón extraviada y esa atracción irresistible del abismo me fuerzan a darte. La consideración de que si yo permanezco en este mundo sólo es para causarte pesadumbres, y que más vale una grande que acabe con ellas de una vez, es lo que me decide. ¡Hija mía, qué veintidós años de miserias y penas te ha costado casarte conmigo! Y por remate, para que el resto de tus días lo pasaras cuidando de un loco, pues siento a la locura apoderarse de mi cerebro con su mano de hierro. ¡Qué corona de martirio vas a llevar al cielo, santa y querida criatura!69

Ein anderer Aspekt solch feinfühliger Todes-Inszenierung brachte Arrón sogar die Verewigung durch folgende Notiz in einer englischen Zeitung ein:

3 Suicide. On Thurday (sic) a gentleman, said to be Spanish Consul for Australia, shot himself in Bleinheim (sic) Park. It appears (sic) that on is (sic) person were found three letters, one addressed ... to the Duke of Marlborough ... he begs that his grace wil (sic) pardom (sic) him for selecting his park for a place in wich (sic) to end his life, and observes that he has a feeling wich (sic) may be a childish one, that objets (sic) that he sould (sic) die in cultivated fields, were (sic) cottages are, and railroads eross (sic), and sings (sic) of life exist, therefore he has selected Blenheim Park for his porpose (sic), and prays that duke (sic) will cause him to be buried at the spot where he has died, and cause a cross to be put up note the place, according to the Spanisk (sic) custom.70

Dieser schauerlich-schöne Tod markierte *keinen* Einschnitt im Leben der Cecilia Böhl de Faber. Denn aus der opferbereiten Ehefrau war eine von der höchsten Gesellschaft hofierte Literatin geworden, die unter vielfachen Angeboten der finanziellen Protektion wählen konnte. Den Vorschlag des Gemahls von Königin Isabel II., noch zu Lebzeiten von Antonio de Arrón ihren Wohnsitz in ein Kloster bei Aranjuez zu verlegen, hatte sie abgelehnt, um sich dem Einfluß der dort ansässigen Sor Patrocinio zu entziehen, einer stigmatisierten Nonne, deren Macht über die verschiedenen (untereinander rivalisierenden) Mitglieder der Königsfamilie in der europäischen Geschichte des 19. Jahrhunderts wohl nur noch mit der Rolle Rasputins am Zarenhof vergleichbar ist. Seit 1857 lebte Cecilia/Fernán dann im Alcazar von Sevilla, und bis 1868, dem Jahr ihrer erzwungenen Abdankung, kam die Königin Isabel II. für ihren Unterhalt auf, während die Infantes Duques de Montpensier (während einer kurzen Zeit erste Kandidaten für die Nachfolge Isabels II.) das Gespräch mit der berühmten Autorin suchten. 1877 ist Fernán Caballero – allerseits verehrt – in Sevilla gestorben.

Dem Bild von Cecilias/Fernáns Charakter entspricht der Eindruck, daß sie ihr Ansehen bei Hof mit durchaus ›feiner Zurückhaltung‹ nutzte. Andere Literatinnen ihrer Zeit waren gieriger und skrupelloser. Zu ihnen gehörten Carolina Coronado und vor allem Gertrudis Gómes de Avellanada, die – um nur ein Beispiel zu nennen – bei einem Wettstreit der *Composiciones poéticas en elogio de la augusta clemencia de Nuestra Excelsa Reina Doña Isabel II* im Jahr 1845 unter zwei verschiedenen Namen gleich die beiden – hochdotierten – ersten Preise einheimste. Anlaß zur Preis-Stiftung durch den Finanzmagnaten Vicente Beltrán de Lis war die Aufhebung eines Todesurteils durch die blutjunge Königin gewesen, die erst zwei Jahre zuvor gekrönt worden war. Schon zwei Strophen aus *La Clemencia. Oda en elogio ... de Doña Isabel II.* führen uns in eine Sphäre gestauter Erotik, die sich damals wohl allenthalben noch in den trivialsten Bildern und Floskeln mitteilte:

3 El cetro, de poder temible signo,
en esa mano angélica y suave
es la sagrada llave
que abre las puertas del perdón benigno.
Si por tributo digno
llanto de amor y gratitud lo baña,

no temas, que no empaña
su resplandor brillante,
y al suelo de tu España
es ese llanto riego fecundante.

¡Sí, noble suelo hispano, él te fecunde
y haga brotar tus lauros inmortales!
De los labios reales
aquella voz que por tus campos cunde
es aura que difunde
de la más bella flor plácido aroma:
eco de otra paloma
que nueva oliva alcanza
y te anuncia que asoma
por tu horizonte el iris de bonanza.71

Nur selten konnte Cecilia/Fernán die Verbitterung über soviel Erfolg ihrer Rivalinnen halbwegs unter geheuchelter Bewunderung kaschieren: 3 *¡Dichosa doña Gertrudis, tan bien dotada por Apolo ... Tanto a ella como a la Coronado les hace falta una cosa que no se tiene si no se adquiere desde la cuna: educación; por lo que, si les sobra el genio, les falta* comme il faut, *el tacto y la cultura poética.* Oder: 3 *somos muy amigas la Avellaneda y yo, por ser, al parecer, nuestras sendas muy opuestas, así como nuestros caracteres. Esto probará que no es preciso asemejarse para quererse. Es una mujer buenísima, aunque yo quisiera que para su propia felicidad su sangre corriera menos apresurada y su espíritu se elevase menos a esas regiones tan altas ...; así sucede que no está* a son aise *en la atmósfera y (sic) a todos nos rodea.*72 Gerade die von der Avellaneda angeblich verfehlte Nähe zur Alltagswelt aber nahm Fernán Caballero für sich immer wieder in Anspruch: 3 *He repetido varias veces que no escribo novelas, puesto que la tendencia de mis obritas es combatir lo novelesco, sutil veneno en la buena y llana senda de la vida real. Esto es hacer una innovación dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber y de la naturalidad.*73 Was ihre zeitgenössischen Leser Fernán Caballero freilich zu danken wußten, das war gerade die Literarisierung des vermeintlich so wirklichkeitsnah geschilderten Alltags: 3 *En* La Gaviota *la acción es casi nula; todo lo que constituye su fondo puede decirse en poquísimas palabras; irara prueba de ingenio en el autor haber llenado con la narración de sucesos muy vulgares dos tomos en los que ni sobra una línea ni decae un solo instante el interés, ni cesa un solo punto el embeleso del lector! Consiste esto en la encantadora verdad de sus descripciones, en la grande animación de sus diálogos, y más que todo, en el conocido sello de vida que llevan todos los personajes, desde el primero hasta el último.*74 Bezeichnenderweise konnte der begeisterte Kritiker solch ›bezaubernde Wahrheit der Beschreibung‹ (das Oxymoron von der ›bezaubernden Wahrheit‹ ist symptomatisch für den Widerspruch zwischen der angestrebten Wirklichkeitsnähe des Textes und seiner Funktion) eigentlich gar nicht in allen Passagen des Romans entdecken:

am liebsten, lesen wir, wäre er mit seiner Imagination während der ganzen Lektüre in der heilen Traditionswelt des andalusischen Dorfs Villamar verweilt.

Am Ende bleiben die costumbristischen Romane der Fernán Caballero – trotz aller taktvollen Zurückhaltung in den Beziehungen der Autorin mit dem Hof – geradezu idealtypische Konkretisationen des *estilo isabelino* in der Literatur: 3 *la intolerancia para hablar de verdad sobre las cosas y vivir una vida verdadera.*75 Stilprägend hatte schon Isabels II. Mutter, die Regentin María Cristina, seit dem Tod ihres königlichen Gatten, Fernando VII., gewirkt. Nach nur dreimonatiger Trauer war ihr ein junger Bürgerlicher aus der Palastwache, Fernando Muñoz, – zur linken Hand und heimlich – angetraut worden. Samt seinem Freundeskreis und seiner Familie sollte der natürlich bald geadelte Muñoz entscheidenden Einfluß auf das politische Handeln der Königsfamilie und damit tatsächlich auf die Geschicke der spanischen Nation erlangen; aber trotz dieser Evidenz hielt María Cristina am Status der königlichen Witwe fest. So gelang es ihr denn, wie eine Hofdame spöttisch bemerkte, ›heimlich verehelicht und öffentlich schwanger‹76 zu sein. Die christliche Moral erlebte die Öffentlichkeit anscheinend als im Leben der Regentin unberührt (wenigstens nach dem Herbst 1841, als sie auf einer Reise nach Rom und nach Ablegung der Generalbeichte die Absolution vom Papst erhielt77). Das ihre morganatische Ehe umhüllende offizielle Schweigen wollte María Cristina im Staatsinteresse wahren. So konnte sie 1847 mit dem ruhigsten Gewissen in einem Brief an ihre jungverheiratete königliche Tochter schreiben:

3 Pude ser flaca, no me avergüenzo del pecado que sepultó el arrepentimiento; pero jamás ofendí al esposo que me destinó la Providencia, y sólo cuando ningún vínculo me ataba a los deberes de la fidelidad jurada, di entrada en mi corazón a un amor que hice lícito ante Dios para que disculpase el secreto que guardé a mi pueblo. Digo estas cosas para que no te sirvan de escudo a relaciones dictadas por el antojo. Debéis volver a la paz matrimonial para evitar críticas acerbas. Esto es muy conveniente para la tranquilidad del pueblo español.78

[1833-1939: Tod in der Literatur. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1003
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 1, S. 629 ff.)]

Als Mutter und Ex-Regentin hatte María Cristina schon im Frühjahr 1847, wenige Monate nach der Verheiratung Isabels II. mit Don Francisco de Asís María de Borbón, ihrem Vetter väterlicher- und mütterlicherseits, allen Anlaß zur Besorgnis. In der historischen Retrospektive muß die Frage offenbleiben, wie der Hof je etwas anderes als permanente Krisen-Anlässe von dem jungen Herrscherpaar hatte erwarten können. Isabels sexuelle Erregbarkeit (die man durch ein Hautleiden intensiviert glaubte) war ihrer engeren Umgebung seit langem bekannt. Vor allem aber wußte man um die ›physische und psychische Unfähigkeit‹79 des Francisco de

Asís zum Vollzug der Ehe. So spielte sich schon bald eine Sequenz von Aktionen und Reaktionen unter den Hauptprotagonisten des spanischen Hofes ein, welche über gut zwei Jahrzehnte wieder und wieder mit nur wenigen Varianten ablief, um Auslöser zahlloser politischer Unruhen zu werden.

Phase eins: Isabel II. bricht in ihren intimen Beziehungen zu einem Liebhaber – ihre Vorliebe gehörte (wie das auch für ihre weiblichen Untertanen charakteristisch war) Tanz- und Reitlehrern – die Konventionen königlicher Diskretion, der politische Einfluß einer sich um den jeweiligen Favoriten rasch versammelnden Lobby wird identifizierbar. *Phase zwei:* der königliche Gemahl reagiert auf solche Störung des Gleichgewichts zwischen den *camarillas* am Hof so, als sei er in seinem männlichen Stolz verletzt: er verweigert Isabel II. die vom Protokoll geforderte Begleitung bei offiziellen Anlässen. *Phase drei:* Politiker und persönliche Ratgeber auf beiden Seiten des bizarren Paares versuchen Druck auszuüben, um den (von jedermann als Schein-Frieden durchschauten) Ehe- Frieden wiederherzustellen. Darüber kommt es nicht selten zur Entlassung von Ministern und Ministerpräsidenten. *Phase vier:* immer wieder gelingt es Gottesmännern und Gottesfrauen – allen voran der im Zweifelsfall eher Don Francisco de Asís protegierenden Sor Patrocinio –, mit der Evokation schrecklichster Sündenstrafen Isabel II. zum Einlenken zu bewegen. *Phase fünf:* die Königin geht ein neues Liebesverhältnis ein.80 Wenn immer diese bemerkenswerte Maschinerie in Gang geriet, hing das politische Schicksal Spaniens von in hitziger Erregung getroffenen Zufallsentscheidungen ab. So versuchte Don Francisco de Asís im April 1857, begleitet von einem ehemals carlistischen General, in eine unter Vorsitz der Königin tagende Kabinettssitzung einzudringen; der Ministerpräsident Narváez verweigerte ihm den Zutritt. Es kam zu einem Handgemenge, das für den Begleiter des königlichen Gemahls und für Narváez' Adjutanten einen tödlichen Ausgang nahm.81 Viel erstaunlicher ist es freilich, daß die Historiker die Geburt eines Thronfolgers, des späteren Alfonso XII., am 28. November 1857, kommentarlos registriert haben. Es scheint ihnen einzig und allein an dem Erweis gelegen zu sein, daß Isabel II. auch den mit der Mutterrolle verknüpften Erwartungen nicht gerecht wurde. Besonders anschaulich wirkt eine einschlägige Szene aus der Zeit des Exils, nämlich Isabels am 5. Juni 1870 in Paris offiziell vollzogener Thronverzicht zugunsten des Infanten. Nachdem die Königin alle politischen Rechte ihrem ›hochgeliebten Sohn Don Alfonso, dem Prinzen von Asturias‹, abgetreten hatte, schrieb das Zeremoniell dem Zwölfjährigen vor, sich dem wogenden mütterlichen Busen zu einer förmlichen Umarmung des Dankes zu nähern. Statt dessen soll der Thronfolger einen Höfling bei der Hand genommen haben, um ihm sein neues Veloziped zu zeigen.82

Angesichts weitestgehender, mit dem Geist des 19. Jahrhunderts kaum mehr vermittelbarer religionspolitischer Konzessionen, durch die sich der Vatikan 1851 die Distanznahme von den Karlisten und die Unterstützung des Madrider Hofs hatte honorieren lassen, verwunderte es wohl kaum einen Zeitgenossen, daß der Papst noch 1868, im Jahr jener ›glorreichen

Revolution‹, die zur Ersten spanischen Republik führen sollte, eben Isabel II., der ebenso bigotten wie nymphomanen spanischen Königin, die *Rosa de Oro* verlieh, das öffentliche Symbol kirchlicher Anerkennung ihrer ›exemplarischen Tugenden‹. Die so Geehrte genoß die Auszeichnung auf ihre Weise:

3 Cuando, al término de la ceremonia, el palatino cortejo de plumas, bandas, espadines y mantos se acogió a los regios estrados, la Reina Nuestra Señora hubo de pasar a su camarín para aflojarse el talle. La Doña Pepita Rúa acudió, pulcra y beatona: Era dueña del tiempo fernandino, una sombra familiar en las antecámaras reales. La Señora, al aflojarle la opresa cintura las manos serviles de la azafata, suspiró, aliviándose: Estaba muy conmovida y olorosa de incienso: En la capilla, oyendo leer la salutación del Santo Padre, casi se transportaba, y el ahogo feliz del ceremonial veníale de nuevo. La Reina sentíase desmayar en una onda de piedad candorosa, y batía los párpados ...83

Was sich wie die Indiskretion eines Höflings aus dem Jahr 1868 liest, ist Teil eines Textes, den Ramón del Valle-Inclán Mitte der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts geschrieben und 1927 unter dem Titel *›La Corte de los milagros‹* in Buchform, Ende 1931 dann noch einmal, aufgeteilt in dreiundvierzig Folgen, in der Tageszeitung *El Sol* veröffentlicht hat. Eine imponierende Dichte historischer Dokumentation und seine hier durchaus gezügelte Imagination genügten Valle- Inclán, um einen Text entstehen zu lassen, dessen groteske Effekte keinen Vergleich mit jenen Stücken scheuen müssen, die er der von ihm geschaffenen, zwischen Surrealismus und Expressionismus stehenden Gattung des *esperpento* zuordnete. Valle-Inclán machte seine Leser vertraut mit der Wunderwelt des isabelinischen Hofes und ihren schillernden Protagonisten: mit der sanguinischen königlichen Skandalnudel, mit dem leise zähen Widerstand leistenden impotenten Königsgemahl, mit den leichtfüßig tanzenden und die Gunst ihrer Launen konsequent nutzenden Liebhabern Isabels, mit der stigmatisierten Sor Patrocinio, die sadistisch ihre grenzenlose Macht über die Herrscherin genoß. Innerhalb weniger Jahrzehnte war der Alltag des isabelinischen Hofs zur Motivation für ein literarisches Experiment geworden: ohne flagrante Brechung der historiographischen Referenz-Verpflichtungen und ohne des für die Literatur des frühen XX. Jahrhunderts üblichen Phantasie-Aufwands zu bedürfen, hatte jene Welt für die Nachgeborenen alle Züge des *esperpento* angenommen. Skandalös war allerdings schon um die Mitte des XIX. Jahrhunderts für viele Spanier ihr ›Wunder-Hof‹ gewesen. Isabels II. Thron stürzte, als nach zwei Jahrzehnten ihrer Herrschaft jene spontane Sympathie aufgebraucht und ins Gegenteil verkehrt war, mit der ihr Volk 1844 die Krönung der Tochter Fernandos VII. bejubelt hatte. Die Faszination des ›literarisierten Alltags‹ war am Ende doch auf abgegrenzte gesellschaftliche Kreise beschränkt geblieben.

Illusion der Alltäglichkeit

Am 25. November 1885 um viertel vor neun Uhr morgens starb im *Palacio del Pardo,* an der westlichen Peripherie von Madrid, der spanische König Alfonso XII., drei Tage vor seinem achtundzwanzigsten Geburtstag. Unmittelbare Todesursache waren Erstickungsanfälle; sie waren aufgetreten, nachdem der schon seit längerer Zeit an Tuberkulose leidende Sohn Isabels II. sich auf einem herbstlichen Spaziergang eine Erkältung zugezogen hatte. Nach gut zehn Jahren seiner Regierung genoß Alfonso XII. eine fast unzeitgemäße Popularität bei allen Schichten der spanischen Gesellschaft. Unter den Gründen für solche Popularität sollte man den durchaus pessimistischen Erwartungshorizont nicht unterschätzen, zu dessen Entstehen im XVIII. und im XIX. Jahrhundert fast alle Monarchen der bourbonischen Dynastie, zumal Isabel II., beigetragen hatten. Doch auch sein immer wieder unter Beweis gestelltes Bewußtsein von der Bedeutung seiner Rolle und eine – im positiven Sinn des Wortes – ›naive‹ Freundlichkeit waren Charakterzüge, die Alfonso XII. als bis heute letzten spanischen König in den *Romancero* eingehen ließen. So war es ganz selbstverständlich, daß die wöchentlich erscheinende Zeitschrift *La Ilustración Española y Americana* – wie die übrige spanische Presse – ihre Ausgabe vom 30. November 1885 fast ausschließlich dem Tod des Königs widmete. Im Zentrum der *Ilustración Española y Americana* vom 30. November 1885 vergegenwärtigte auf der siebten und achten von insgesamt sechzehn Seiten eine großformatige Darstellung die ›Letzten Augenblicke Seiner Majestät des Königs Alfonso XII.‹ (vgl. S. 912). Comba, der herausragende Zeichner in den frühen Jahren der spanischen Illustriertenpresse, hatte das Bild hergestellt und die von ihm erfaßte Szene mit folgenden Worten beschrieben:

3 En los últimos momentos de la vida del Rey hallábase la reina doña María Cristina junto al lecho de su esposo, y en la misma regia cámara estaban el Dr. Riedel, el cardenal Benavides y el Conde de Morphy. Cuando la Reina, que espiaba anhelante los movimientos del enfermo, oyó decir al Dr. Riedel que todo había concluido, y comprendió la tremenda realidad, cayó desplomada á la cabecera de la cama, besando la mano derecha de su infortunado esposo; el cardenal Benavides cumplía los deberes de su sagrado ministerio; el doctor no pudo reprimir las lágrimas, y ocultó su semblante entre las manos; el Conde de Morphy, fiel secretario de S.M., corrió desolado á anunciar la fatal noticia á la Reina madre y á las Infantas, que esperaban con angustiosa zozobra en la pieza-despacho, contigua á la alcoba del Rey.84

Vorbildlicher – und erwartungskonformer – hätte ein König nicht sterben können. An seinem Totenbett waren vollständig all jene Personen versammelt, denen familiäre Bande oder offizielle Ämter solche Nähe vorschrieben. Die Königin-Mutter, *persona ingrata* selbst für die engagiertesten Monarchisten (und es war im Jahr 1885 nicht mehr ganz selbstverständlich, daß man Monarchist war), die nur nach wiederholten Versprechen des Wohlverhaltens (und immer wieder auf begrenzte Zeit) aus ihrem französischen Exil zurückkehren durfte, scheint für dies eine Mal den politisch gebührenden Abstand gehalten zu haben. Den Prinzessinnen war der Anblick ihres sterbenden Vaters erspart geblieben. Jene vier

Personen aber, die dem König im Todeskampf beistehen durften und mußten, hatten getan, was ihres Ranges und ihres Amtes war: die Königin war in Ohnmacht gefallen (denn mehr noch als jede andere vorbildliche Gemahlin stirbt eine Königin ›mit ihrem Gemahl‹); für den Kardinal war mit dem Tod des Monarchen jene Situation eingetreten, welche fast mehr noch als die Agonie seine Gegenwart rechtfertigte (denn erst jetzt war alle Hoffnung auf Hilfe im Diesseits geschwunden); umgekehrt konnte der Leibarzt nun, da seine Kunst am Ende war, den persönlichen Gefühlen – objektiviert in Tränen, die er nicht unterdrücken wollte – freien Lauf lassen (und so vielleicht auch Hilflosigkeit zum Ausdruck bringen); der Sekretär des Königs hatte ein letztes Mal die Verbindung zu seiner Umwelt herzustellen, indem er unverzüglich die Todesnachricht den nächsten Angehörigen überbrachte.

Wir können sicher sein, daß dieser Text und das Bild, welches er erläutert, nicht als Idealisierung erfahren wurden. Denn Comba fährt fort:

3 Esta escena es la que he reproducido en mi dibujo, rigorosamente exacto. Los detalles son también auténticos: la cama era de hierro, dorada, y la cubría una colcha blanca; en la pared de la cabecera había dos tapices de Goya que representaban escenas de manolos y majas, y en las paredes laterales, tapices de Teniers, figurando asuntos de caza; al lado derecho de la cama, un sillón, y más allá una mesa de noche con un album de retratos de la Real familia; dos cortinas cerraban la alcoba, y la cámara exterior, que tiene tres balcones (cerrado el del centro, para evitar la luz), aparecía sencillamente decorada con tapices de Teniers, una araña de cristal que representa el navío *Santísima Trinidad,* un barómetro, un lavabo y una mesita.

Nuestros suscritores deben considerar esta página artística de nuestro eficaz artista Juan Comba, como fiel reproducción de la verdad.

Gewiß sollte diese Aufzählung der im Sterbezimmer des Königs befindlichen Gegenstände – das zeigt auch der letzte Satz des vorausgehenden Zitats – den Authentizitätsanspruch von Combas Zeichnung sichern, denn im Gegensatz zu den unvermeidlich interpretationsbedürftigen Gesten der Personen und zu ihren (im Bild ja immer nur konnotativ faßbaren) Bewegungen war das textuelle Repertoire dieser Gegenstände ja bloß eine Verdopplung ihrer Präsenz im Bild. Dennoch mag sich bei heutigen Lesern und Betrachtern – im Hinblick auf die evidente Funktion der Authentifizierung – das Gefühl einstellen, daß es der Liste von Gegenständen an Kontingenz mangelt: allzu eindeutig entsprechen das einfache Eisenbett und das Album mit Porträts seiner nächsten Verwandten dem Bild eines Königs, mit dem sich jeder Bürger identifizieren konnte; allzu perfekt sind die Verdunkelung und das Barometer an die Spezifik des Krankheitsbilds angepaßt. Dennoch, die Gegenstände konnte Comba gesehen haben – nicht aber die Reaktionen der Personen, die Alfonso XII. im Moment seines Todes beistanden. Gerade deswegen ist es bemerkenswert, daß für beide Schichten der Bild- und Text-Referenz derselbe Authentizitätsanspruch erhoben wurde: wir zitieren die den beiden Beschreibungen vorausgehenden Sätze, in denen von Comba entgegengenommene Berichte der königlichen Diener und

seine eigene Augenzeugenschaft gleichsam zu *einer* Quelle fusioniert werden:

3 Nuestro colaborador artístico Sr. Comba, que llegó al palacio del Pardo pocos minutos después de haber espirado S.M. el Rey (q.e.p.d.), ha reproducido con rigorosa exactitud aquella suprema escena en el dibujo que publicamos en las páginas 320 y 321. Nuestro compañero y amigo nos facilita además los siguientes datos:

»Cuando llegué al palacio del Pardo acababa de espirar S.M. el Rey; algunos fieles servidores del augusto finado me refirieron, con voz ahogada por la pena, el doloroso acontecimiento; logré entrar en seguida (gracias á distinciones singulares que no olvidaré nunca) en la regia estancia donde un Rey joven y lleno de esperanzas había rendido su espíritu al Creador ... Y embargando mi corazón por la pena ante el funebre cuadro que se ofrecía á mi vista, dejé correr el lápiz sobre el papel y consigné exactamente hasta los menores detalles de la escena, según pude reconstituirla con fidelidad, por la relación de aquellos servidores del Monarca.«

Zwei für uns selbstverständliche Fragen wurden nicht gestellt: ob die erschütterten Diener des Königs ›mit ihren tränenerstickten Stimmen‹ überhaupt imstande waren, Comba den genauen Verlauf der Sterbeszene wiederzugeben (ob sie selbst diese Szene miterlebt hatten, ob sie nicht – in ihrer angeblichen Erschütterung – das Geschehen idealisierten, ob sie – gerade gegenüber einem Journalisten, der sich ganz offenbar ›erkenntlich erweisen wollte‹, – aus eigenem Interesse den Bericht entstellten); und ebenso bleibt die Frage aus, ob denn Combas Imagination – setzt man einmal die Authentizität des Diener-Berichts voraus – die Sterbeszene überhaupt mit der gleichen Exaktheit zu (re-)produzieren konnte wie die Gegenstände im Sterbezimmer Alfonsos XII., die ja auch einige Zeit nach dem Ableben des Königs dort stehen geblieben sein mochten. Combas Zeichnung, sein Kommentar und das Ausbleiben solcher Fragen sind symptomatisch für das Verhältnis zwischen künstlerischer Darstellung und Wirklichkeit in Spanien gegen Ende des XIX. Jahrhunderts. Man war bereit, ja begierig, sich – von Kunst, Literatur, Medien – immer wieder bestätigen zu lassen, daß die Wirklichkeit so war, wie man sie sehen wollte. Und man wollte, daß die spanische Wirklichkeit dem Alltag der anderen, für ›modern‹ gehaltenen Nationen möglichst ähnlich sei.85 Bis in den Tod also wollten die Leser der *›Ilustración Española y Americana‹* den König seine Rolle erfüllen sehen: mit der Würde des Souveräns, in dessen physischer Nähe nur wenige Personen – kraft ihres Amtes oder ihrer eigenen Würde – sich aufhalten durften; in der glorreichen Tradition spanischer Geschichte, an ein die das Schiff des Kolumbus darstellende Leuchter und Goyas Wandteppiche erinnerten; aber eben auch als Bürger-König, dessen Sterbebett sich kaum von den Betten seiner Untertanen unterschied und der sich – wie es seine Untertanen auch von sich selbst geglaubt hätten – bis zum letzten Atemzug als liebender Familienvater bewährte.

Daß die Bilder von der Alltäglichkeit eine Illusion sein konnten, dazu trug eine neue Zeitschriften-Gattung, nämlich die *Illustrierte* bei. Im November 1885 konnte die *Ilustración Española y Americana* bereits auf

ein fast sechzehnjähriges, überaus erfolgreiches Bestehen zurückblicken:86 ihr Gründer, Abelardo de Carlos aus Cádiz, hatte eine auf costumbristische Beiträge spezialisierte Wochenschrift *(Museo Universal)* und eine Mode-Revue *(La Moda Elegante e Ilustrada)* vereinigt, in einem scharfen Wettbewerb schon bald die einzige Konkurrenz, *La Ilustración de Madrid,* ausgeschaltet. Erst 1891 sollte ihm in *Blanco y Negro* eine neue Herausforderung begegnen, mit der dann ein langsamer und langer Niedergang der *Ilustración* begann; dies wohl vor allem deshalb, weil die Redaktion von *Blanco y Negro* mit der Ausblendung politischer Informationen und Kommentare der Ausdifferenzierungstendenz der Presseorgane entgegenkam und darüber hinaus auch eher die technischen Vorteile der Photographie zu nutzen verstand. Natürlich wollen wir nicht behaupten, daß mit der Photographie der illusionäre Charakter der in den Illustrierten inszenierten Alltäglichkeit verschwand. Im Gegenteil: die Photographie sollte bei der Absicherung ihres Authentizitäts-Anspruchs gerade jene Probleme eliminieren, die uns die Rekonstruktion von Combas Perspektive auf den Tod Alfonsos XII. ermöglicht hatten.

Vorerst freilich erfüllte sich die intendierte Wirkung der vermeintlichen graphischen Augenzeugenberichte ganz ohne Abstriche. Der Zeichner Comba genoß als ›Künstler‹ – und als ›Chronist‹ – erstaunlichen Ruhm, den zu feiern auch die Konkurrenz, im Fall des folgenden Zitats: die Tageszeitung *El Imparcial,* anläßlich des Todes von Alfonso XII. nicht anstehen durfte:

3 Ante los escaparates de las librerías se detienen los transeúntes para ver las hermosas páginas de *La Ilustración Española y Americana,* que contiene la historia del reinado de Alfonso XII. Los modernos periódicos de grabados serán con el tiempo inapreciables documentos de valor histórico. Allí, día a día, el lápiz y el cincel han estampado los accidentes todos de la vida nacional: Comba, el distinguido artista del periódico de los señores de Carlos, ha sido el cronista.87

Die Illustrierten in anderen Ländern waren seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts in ähnliche Funktionen hineingewachsen – sie alle scheinen ein Bild vom Alltag entworfen zu haben, welches das ›Wissen‹ ihrer Leser ›von der Wirklichkeit‹ bald stärker prägte als die unmittelbaren Erfahrungen.

Entgegen einem (seinerseits gut begründeten) metahistorischen Gebrauch des *Alltags*-Begriffs in der Soziologie wollen wir dieses Konzept hier auf eine spezifische Struktur in den Gesellschaften des XIX. Jahrhunderts beziehen. Anders als unter den Bedingungen ständischer Hierarchie wurde der Alltag zu einer Sphäre des Verhaltens, in der sich die Angehörigen aller sozialen Schichten begegnen konnten. Zwar waren ihre Rollen bei solchen Begegnungen noch komplementär und autoritätsgeprägt, doch die Spannung zwischen ›Ständebewußtsein‹ und ›Interaktion‹, die Polarisierung zwischen ›Individuum‹ und ›Gesellschaft‹ *sollten* als aufgehoben gelten. Daß dieser Anspruch weitgehend realisiert wurde, war wohl vor allem einer Doppelungsstruktur des Alltags

zuzuschreiben, seiner Auffaltung in eine Sphäre der praktischen Zwecke und eine Sphäre der Freizeit (zu der natürlich auch Literatur und Kunst gehörten). Literatur und Kunst rückten nun näher denn je an die Welt der Zwecke heran – nicht umsonst wiesen sie ihre besondere Qualität in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts gerade über ihre ›Realitätsnähe‹ aus. Realistische Literatur war dennoch nie ›ein Abbild der Welt‹, vielmehr stellte sie eben den Alltag so dar, wie er sein *sollte.* Literatur und Kunst gewannen über die bloße Funktion der Konstitution von Wirklichkeit hinaus deshalb auch bald die Funktion, deren Übereinstimmung mit den Bedürfnissen des Individuums zu suggerieren. ›Man‹ starb nun nicht mehr wie Larra – nicht einmal mehr in der Literatur – am Konflikt zwischen exaltierten Individual-Ansprüchen und gesellschaftlichen Normen, und der Tod war längst nicht mehr Schwelle hin zu einem jenseitigen Reich, wo das im Diesseits Unversöhnliche harmonisiert werden konnte. Angesichts dieser Tendenz zur Aufhebung aller Spannungen durfte und konnte, wie wir gesehen haben, auch ein populärer König in den Reportagen der Illustrierten wieder als König sterben, ohne dort an Individualität zu verlieren.

Wenn wir nun in bezug auf Spanien von einer durch Literatur beförderten ›Illusion der Alltäglichkeit‹ reden, so meinen wir damit nicht schon den – anderswo in gleichem Maße gültigen – Sachverhalt, daß zur ›Wirklichkeit des bürgerlichen Alltags‹ die über verschiedenste Medien vermittelte Erfahrung gewiß ebenso viel wie die direkte Erfahrung der Bürger beitrug. Vielmehr wollen wir mit dem Begriff ›Illusion der Alltäglichkeit‹ den spezifischen Status ›bürgerlicher Alltäglichkeit‹ in Spanien gegen Ende des XIX. Jahrhunderts herausheben. Denn ›Alltag‹ – im oben beschriebenen Sinn – wurde dort ja geradezu als ein Emblem ausländischer Fortschrittlichkeit angesehen, und bis hin zum Ende des XIX. Jahrhunderts war die spanische Gesellschaft darum bemüht, die Erfahrung von der eigenen Rückständigkeit durch die Inszenierung eines ausländisch-fortschrittlichen Alltags zu verdrängen.

Gerade die um Combas zweiseitige Zeichnung von der Sterbestunde des ersten bürgerlichen Monarchen in der spanischen Geschichte versammelten Kommentare und Chroniken zeigen an, daß unter jener Illusion der Alltäglichkeit weiterhin mentale Strukturen das Handeln und Denken orientierten, die einer vor-bürgerlichen Epoche zuzuordnen sind. So motivierte der Tod des Monarchen Gebete, die nicht nur auf sein individuelles Seelenheil bezogen waren, sondern auch auf die Zukunft der Nation. Noch immer also galt ihr Schicksal als Teil kosmologischer Fügung – jedenfalls nicht als kollektive Aufgabe, deren Gelingen ein Glaube an das Geschichtsgesetz des Fortschritts garantiert hätte:

3 ... el tristísimo dia 25 de Noviembre, en que el magnánimo Alfonso XII ha entregado su espíritu al Altísimo, cuando por su juventud y su viril entereza era legítima esperanza de la patria. ¡Inexcrutables arcanos que la humana mirada no puede penetrar, ni vislumbrar el pensamiento! ¡Que el Todopoderoso conceda descanso eterno al infortunado Príncipe! ¡Que no niegue tampoco su protección á esta España sin ventura!88

Gerade in der Angst vor der Zukunft nach dem Tod Alfonsos XII. objektiviert sich Zeit als eine für die Spanier um 1885 immer noch statische Erfahrungsprämisse. Denn gerade weil man die Geschichte noch nicht als einen Prozeß der Veränderung erlebte, drängte sich die Angst vor neuem und fortgesetztem nationalen Unglück auf. Denn der kaum ein halbes Jahrhundert zurückliegende Tod Fernandos VII. mit der auf ihn folgenden *Regencia* der Königin María Cristina (das war auch der Name der aus der Habsburger Dynastie stammenden zweiten Frau und Witwe Alfonsos XII.) und der zur Groteske degenerierten Herrschaft Isabels II. bot sich in geradezu fataler Weise als geschichts-typologische Gestalt für eine tragische Zukunft an. Es ist eindrucksvoll nachzuvollziehen, wie die *Crónica General* der *Ilustración Española e Americana* alle Unterschiede in den Strukturen der beiden politischen und dynastischen Situationen in weitere Parallelen oder gar zusätzliche Vorzeichen des Unheils ummünzt, die Hoffnungslosigkeit unter den Lesern verbreiten mußten:

3 La Historia tiene raras coincidencias: cincuenta y dos años hace que murió Fernando VII, dejando dos huérfanas de corta edad y la regencia del reino á su esposa D.a María Cristina. Dos huérfanas deja asimismo Alfonso XII, y otra María Cristina es la regenta durante la minoría; pero existe esta vez la complicación de hallarse la Reina encinta, lo cual impide proclamar inmediatamente heredera del trono á la princesa Mercedes, en la previsión de que nazca un varón, á quien correspondería entonces la corona. Entonces disputaba los derechos á la reina Isabel su tio D. Carlos: otro D. Carlos, tio tercero de la princesa Mercedes, se considera con derecho á la herencia de la niña. Era entonces ése el único peligro de la amenazada minoría; pero riesgo tan inmediato, que cuarenta y ocho horas después de muerto el rey Fernando, estaba sublevada la Guardia Real en gran parte del reino. El peligro no es hoy tan inminente por esa parte; pero en cambio tiene la nueva minoría otro enemigo en el partido republicano, que entonces no existía en nuestra patria.89

In der Berichterstattung ihrer folgenden Ausgabe vom 8. Dezember 1885 kehrte die *Ilustración Española y Americana* wieder in die Alltäglichkeit des nationalen Lebens zurück; die Berichte über die Beisetzung Alfonsos XII. wirken wie das Nachhallen eines bereits glücklich überwundenen Schreckens. Immerhin präsentierte die Titelseite noch eine (diesmal von Daniel Perea stammende) Zeichnung zur ›Überführung der sterblichen Reste Seiner Majestät des Königs von Madrid in den Escorial‹ (vgl. S. 912). Vor dem Hintergrund unserer Kommentare mutet sie an wie eine Allegorie auf die spanische Gesellschaft des Jahrhundertendes, zumal wie eine Allegorie der sie kennzeichnenden Illusion von Alltäglichkeit. Durch die karge kastilische Mittelgebirgslandschaft fährt bergauf ein Zug mit dampfender Lokomotive (die nicht nur in Spanien universales Symbol des noch von keinerlei Relativierungen heimgesuchten Fortschrittsglaubens war). Eher ungerührt dumpf als verschreckt stehen allein Schafe in der Nähe des Schienenstrangs. Das Zentrum der Zeichnung jedoch bildet der vorletzte (von den auf dem Bild sichtbaren) Wagen des Zuges. Auf ihm steht, von Kränzen geschmückt, von einem Kreuz gekrönt und mit den Insignien des spanischen Königshauses versehen, der schwarze

Pferdewagen, in dem Alfonso XII. aufgebahrt ist. Drei Fenster geben den Blick auf die Leiche frei. Ein livrierter Lakai steht hinter dem Leichen-Wagen und hat seine Hände an zwei Griffe auf der Hinterseite des Wagens gelegt, so als gelte es in jedem Moment aufzuspringen. Der Zug repräsentiert – für unseren Allegorie- Blick, an den 1885 gewiß niemand gedacht hätte – die ›Inszenierung (moderner) Alltäglichkeit‹, in deren Doppelungs-Struktur ja tatsächlich die wieder eingesetzte monarchische Repräsentationsform der Politik dem Modernitäts-Anspruch nicht abträglich gewesen zu sein scheint. Doch als *›Illusion* moderner Alltäglichkeit‹ rollt der Zug durch eine Landschaft, deren archaische Ruhe von der Technik der neuen Zeit so wenig aufgehoben wird wie die Strukturen der spanischen Gesellschaft – vorerst – von selbst-suggerierter Fortschrittlichkeit.

Man kann die von dieser Zeichnung auf der Titelseite nur durch ein Umschlagen des Papiers getrennten Anzeigen auf der Schlußseite als eine Allegorese zur unfreiwillig-allegorischen Zeichnung lesen. Wie die sterblichen Reste der spanischen Tradition im christlich geschmückten Pferdewagen und begleitet von einem Lakaien auf dem Waggon eines Zuges gefahren werden, so sind die Anzeigen der Madrider Kaufleute für die Madrider Leser der *Ilustración Española e Americana* auf einer ausländischen Druckpresse hergestellt: 3 *Impreso sobre máquinas de la casa P. ALAUZET, de Paris (Passage Stanislass, 4).*90 Angeboten werden hautverjüngende Salben, Haarwuchsmittel, verdauungsfördernde Magenbitter, (in verklausulierter Formulierung) Elixiere gegen Monatsbeschwerden, Pillen gegen nervöse Leiden (Migräne, Magendrücken, Asthma, Schlaflosigkeit, Hysterie, Veitstanz, Delirium tremens, Schwindel etc.), daneben Panzerschränke, Eisbarren für die Kühlung in der Küche, eine italienische Monatszeitschrift, die Dienste einer Importfirma und Luxus-Fächer. In keiner der Anzeigen – nicht einmal unter dem Bild des exuberanten, scheinbar spanischen Luxus-Fächers – fehlt der stolze Hinweis auf ein Stammhaus oder auf eine Filiale im Ausland. Unerreicht scheint der Symbolwert des Namens ›Paris‹ gewesen zu sein, wo – hält man sich an die auf dieser Seite dem geneigten Publikum unterbreiteten Informationen – nicht nur die ›eigentlichen‹ Geschäfte waren, zu denen sich ihre Madrider Filialen verhielten wie das Abbild zum Eidos, sondern wo auch die wahre Qualität erweisenden Ehrungen verliehen wurden: 3 *ENFERMEDADES NERVIOSAS: CÁPSULAS DEL DR. CLIN. Premiado por la Facultad de Medicina de París. – Premio Montyon. – Se hallan las VERDADERAS CÁPSULAS CLIN de Bromuro de Alcanfor en las principales Farmacias y Droguerías. CASA CLAN Y CIA – PARIS.* Ein Einrichtungsgeschäft mit Sitz im Faubourg Saint-Antoine warnt die Anzeigen-Leser und potentiellen Kunden: 3 *No confundir esta casa que existe desde hace 45 años, con los almacenes de novedades y otras casas que venden muebles sin conocerlos porque no son fabricantes.* So als müßten diese Anzeigen eher den nationalen Unterlegenheitskomplex der Spanier als den Verkauf der angebotenen Waren fördern, wird hinzugefügt: 3 *Se envia franco el Catálogo, pidiéndole por carta franqueada.*

In mancher Hinsicht kann – und sollte – solche Illusion der Alltäglichkeit erinnern an die ›Theatralisierung des Alltags‹ im Zeitalter Philipps II. Doch ganz gewiß wollen wir mit dieser Parallele und ihrer expliziten Hervorhebung nicht den Eindruck nahelegen, die Spanier hätten einen sozusagen nationalen Hang zum gigantischen Spektakel kollektiver Autosuggestion. Denn die Illusion der Alltäglichkeit gegen Ende des XIX. Jahrhunderts war keinesfalls eine Wiederholung der Theatralisierung des Alltags an der Wende vom XVI. zum XVII. Jahrhundert, sondern – nicht mehr und nicht weniger als – ihre mittelbare Folge. Die Theatralisierung des Alltags hatte frühneuzeitliche Subjektivität in die Enge einer restituierten religiösen Kosmologie gepreßt, weil man jene Subjektivität als eine Abweichung von göttlicher Ordnung und mithin als Sünde erfuhr. Erst als der ›Fortschritt‹ im XIX. Jahrhundert auch für die spanische Gesellschaft zu einem Gegenstand der Erfahrung – noch nicht: zu einer Prämisse der Erfahrung – geworden war,91 entstand das Bedürfnis nach einer neuen kollektiven Autosuggestion – eben nach jener, die wir ›Illusion moderner Alltäglichkeit‹ genannt haben. Sie unterdrückte nun freilich nicht das Neue – wie die Theatralisierung des Alltags im Zeitalter Philipps II. –, sondern setzte unter dem vagen Ziel, den historischen ›Rückstand‹ Spaniens aufzuholen, geradezu hastig Modernitäts- Symbole des Auslands an die Stelle der eigenständigen Orientierungen, der nationalen Lebensformen und des nationalen Geschmacks. Vergangenheit war verdrängt und durch importierte Modernität künstlich ersetzt worden, während außerhalb Spaniens den Erfahrungen von der Zukunftsorientierung der jeweiligen Gegenwart gerade die Romantik als eine aus primärer Distanzierung erwachsene Zuwendung auf die so ›fremd‹ gewordene nationale Vergangenheit vorausgegangen war. Noch um 1885 also war es für die spanische Gesellschaft eine unbewältigte Aufgabe geblieben, sich selbst unter das Gesetz der ›Vernunft‹ zu stellen, sich selbst nach dem Gesetz der ›Vernunft‹ zu gestalten (allein dies wäre ›Aufklärung‹ gewesen) und eine in die Ferne gerückte Vergangenheit als Wesen und noch unerfülltes Ideal der eigenen Identität zu entdecken (allein dies wäre ›Romantik‹ gewesen). Gerade im illusionären Gestus des Aufholens eines nationalen ›Rückstands‹ vertiefte sich die spannungsvolle und folgenreiche Ungleichzeitigkeit zwischen einem Selbstbild als moderner Nation und den Strukturen einer von der Zeit nicht affizierten Ordnung der Wirklichkeit.

Was aber hatte sich in der spanischen Gesellschaft, vor allem im Handlungsbereich der Politik zwischen dem Ende der Herrschaft Isabels II. und dem Tod ihres Sohns Alfonso XII. verändert? Als die Tochter Fernandos VII. mit ihrer Familie Ende September 1868, überrascht von einem *pronunciamiento,* das ausgehend von Andalusien bald die Dimensionen einer ›glorreich‹ unblutigen Revolution erlangte, Spanien über San Sebastián verließ, um sich in Frankreich in Sicherheit zu bringen, war der Thronfolger Alfonso noch nicht elf Jahre alt. So vollständig hatte die Königin ihren Beliebtheits-Vorschuß bei den Untertanen verspielt, daß die Auswirkungen einer um die Mitte der sechziger Jahre in ganz Europa spürbaren Wirtschaftskrise die zahlenmäßig weiterhin recht schwachen,

aber dennoch mächtigen Industriellen- Kreise ebenso wie die Finanzleute und das Proletariat in eine – für Spanien damals noch erstaunliche – Distanz zur Krone gerückt hatten. Diese Distanz sollte folgenreich auch deshalb werden, weil eben in jenen Jahren die meisten der zuvor stets erfolgreichen Gestalten des politischen Ausgleichs von der politischen Bühne abgetreten oder gestorben waren.92

Unter solchen Vorzeichen hatten sich 1866 in Ostende die bis dahin nie an der Regierungsmacht beteiligten Demócratas mit dem Moderantismo und den Progresistas zu einem vagen Pakt auf Veränderung zusammengeschlossen. Mit dieser kaum dramatischen Verschiebung des Spektrums politischer Kräfte vollzog sich eine bis 1923 wirksame Weichenstellung. Im Herbst 1868 freilich, nach der Flucht der Königin, hätte niemand eine solche Zukunft zu prophezeien gewagt. Denn hinter allgemeiner Euphorie zeichneten sich sofort Spannungen im ungeregelten Zusammenspiel eines konstitutionell-monarchistisch gesinnten *Gobierno Provisional* mit den *Juntas revolucionarias* ab, die unter der Führung des aus Barcelona stammenden Generals Prim und gestützt durch bisher von der Politik strikt ausgeschlossene Schichten auf Verwirklichung der für die erste Hälfte des XIX. Jahrhunderts charakteristischen politischen Utopien – zumindest aber auf eine föderale Staatsstruktur – drängten. Anfang 1869 fanden allgemeine Wahlen zu einer Verfassungsgebenden Nationalversammlung statt (die allerdings noch längst nicht die definitive Institutionalisierung des *sufragio universal* waren). Sie erbrachten allen politischen Gruppen parlamentarische Repräsentation und machten die Progresistas zur eindeutig stärksten Kraft. In dem Gewirr aus Interferenzen von innenpolitischen und außenpolitischen, nationalen und dynastischen Interessen nahm die nun einsetzende Suche nach einem geeigneten König durchaus komische Züge an – und hatte durchaus tragische Fernwirkungen, zu denen der Krieg zwischen Frankreich und Preußen, also auch die Gründung des Zweiten deutschen Reiches und das Schicksal der Kommune von Paris gehörten. Am Ende wählten die spanischen Politiker in Amadeo von Savoyen einen typischen Kompromißkandidaten, der tatsächlich für knapp zwei Jahre, zwischen dem 2. Januar 1871 und dem 11. Februar 1873, regierte und so die Reihe der spanischen Könige um einen neuen Namen bereicherte. Die Motive für seine frühe Resignation scheinen in gewichtigen innenpolitischen Rückschlägen gelegen zu haben, vor allem im Ausbrechen des dritten Karlistischen Kriegs im April 1872. Noch am Tag der Abdankung von Amadeo I. tagten – entgegen dem Wortlaut der Verfassung von 1869 – Parlament und Senat gemeinsam, um – *faute de mieux,* möchte man sagen – die Republik auszurufen.

Wohl kein Historiker würde bei aller nostalgischen Sympathie für die Erste Spanische Republik leugnen, daß sie in ihrer kurzen Geschichte (ebenso wie die 1931 proklamierte Zweite Spanische Republik) zu einem Experimentierraum für illusionsanfällige, politisch unerfahrene Intellektuelle wurde. Die Abfolge ihrer Präsidenten repräsentiert in symbolischer Konkretisation das Zurückgleiten der spanischen Republik zur Rechten – wie wir allerdings sehen werden: zu einer neuen Rechten.

Erster Präsident der Republik war der Proudhonist Pi y Margall, der das politische Geschehen zunächst ganz auf die Bahnen utopischer Programme lenkte. Die Trennung der Kirche vom Staat und der Föderalismus wurden zu kaum überwindbaren Schwellen für die Republik: schon 1873 trat Pi y Margall zurück, weil er sich gezwungen sah, zugleich regionalistisch-populäre Revolten und gegen sie gerichtete Reaktionen der ehemals Privilegierten militärisch niederzuschlagen. Pi y Margalls Nachfolger war – für wenige Monate – der Philosophieprofessor Nicolás Salmerón, der von seinem durch rhetorische Bravourstücke berühmt gewordenen Kollegen Emilio Castelar abgelöst wurde, als er sich im September 1873 weigerte, eine Reihe von Todesurteilen durch seine Unterschrift zu ratifizieren. Castelar seinerseits war kaum mehr als ein Symbol republikanischer Agonie. Am 29. Dezember 1874 beendete ein *pronunciamiento,* das diesmal von Sagunto bei Valencia ausging, den sogenannten *›Sexenio liberall‹.* Der neue König Alfonso XII. betrat am 9. Januar 1875 – nicht zufällig – in Barcelona wieder spanischen Boden. Er war damals siebzehn Jahre alt.

Für ein Vierteljahrhundert – also weit über den Tod Alfonsos XII. im Jahr 1885 hinaus – wurde Antonio Cánovas del Castillo zur beherrschenden Figur der spanischen Politik. Er hatte in den sechziger Jahren ein Ministeramt bekleidet, während des *Sexenio* der Verfassungsgebenden Versammlung angehört und nach dem Rücktritt Amadeos I. die Vertretung der politischen Interessen für das bourbonische Königshaus von der abgedankten Königin übernommen.93 Gewiß symbolträchtiger als diese Daten aus einer bis ins Jahr 1875 eher durchschnittlichen politischen Karriere ist die Tatsache, daß Cánovas del Castillo ein Neffe von Estébanez Calderón war, dem unter seinen Zeitgenossen berühmten Costumbristen des spanischen Südens; auch Cánovas selbst hegte literarische Ambitionen, er hatte zeitweilig als Präsident des *Ateneo* von Madrid fungiert und gehörte seit 1859 der *Academia de la Historia* an. Doch nicht nur mit solcher Affinität zur Welt von Literatur und Bildung, auch in seinen politischen Überzeugungen war Cánovas ein typischer Repräsentant des die spanische Gesellschaft im späten XIX. Jahrhundert prägenden, gewandelten Selbstbilds – und seiner Ambivalenzen. Denn einerseits erwies sich Cánovas als der konsequenteste Legalist seiner Epoche: entgegen seinem eigenen politischen Credo, aber mit seiner Unterstützung fanden die ersten Wahlen nach der Wiedereinsetzung der Bourbonen im Jahr 1875 als allgemeine Wahlen statt, weil nur so der bis dahin geltenden Verfassung Genüge getan werden konnte, und niemand wies energischer als Cánovas die ehemalige Königin in die Schranken, deren früher infantile Exzentrik in ihrer senilen Metamorphose kaum an Unberechenbarkeit verlor. Aber auf der anderen Seite stand er doch nicht an, die demokratischen Institutionen im Rahmen der konstitutionellen Monarchie nach politischem Gutdünken zu manipulieren. Bald wußte jedermann, daß der regelmäßige ›Regierungswechsel‹ zwischen Cánovas' *Partido Conservador Liberal* (später nur: *Partido Conservador*) und dem *Partido Fusionista* des

›Oppositionsführers‹ Práxedes Mateo Sagasta (später: *Partido Liberal*) die dominierende Stellung von Cánovas nie wirklich tangierte.

Sein politisches Meisterstück freilich hatte Cánovas del Castillo schon vor dem Beginn der Restaurationsepoche abgelegt, und dieses Meisterstück belegt erneut die erstaunliche Nähe von ›Politik‹ und ›Kultur‹: es war die subtil auf Besonderheiten der politischen Lage in Spanien abgestimmte Erziehung des späteren Königs Alfonso XII.94 Schon seit der Emigration hatte Isabel II. erstaunlicherweise darauf bestanden, daß die Tutoren des Prinzen »das beste Internat Europas«95 für ihn ausfindig machen sollten. So hatte er nicht nur französische Sprache und Kultur kennengelernt, sondern auch die Schweiz und Deutschland, und war dabei ganz selbstverständlich in Kontakt mit verschiedenen Fürstenhäusern getreten. 1872 bezog Alfonso das Wiener *Theresianum,* dessen Schüler er über mehr als zwei Jahre blieb. Während dieser Zeit bildete sich am österreichischen Kaiserhof die – für Spaniens Zukunft durchaus folgenreiche – politische Überzeugung heraus, daß man in der Zukunft auf den Sohn Isabels II. – und nicht auf den *Carlismo* – zu setzen habe. Natürlich in Wien lernte der Infant Alfonso die spanische Opernsängerin Elena Sanz kennen und lieben, und gewiß war es seiner schon damals großen Beliebtheit nicht abträglich, daß diese Liaison den trivialliterarischen Traum von der Begegnung zwischen Volk und königlichem Blut erfüllte: Elena Sanz war aus einem öffentlichen Waisenhaus über eine respektable Reputation auf der Opernbühne in das Gemach des Prinzen gelangt. Isabel II. gefiel die Romanze so wie ihren ehemaligen Untertanen, zumal sie die Favoritin des Thronfolgers aus einem Auftritt vor ihrem Kreis in Paris kannte. Gänzlich unverständlich blieb ihr hingegen seine ›offizielle‹ Neigung zu Mercedes von Orléans, der Tochter des Herzogs von Montpensier, der immerhin nach 1869 unter die Kandidaten für die Thronnachfolge – und damit unter die Konkurrenten Alfonsos – gerechnet worden war. Cánovas hingegen unterstützte diese Verbindung, welche am 23. Januar 1878 zur ersten Heirat des jungen Königs führen sollte, weil gerade solche Dominanz der spontanen Gefühle über das dynastische Kalkül zu den Attributen eines konstitutionell-bürgerlichen Monarchen gehörte; und gewiß trug der – romantische Identifikation befördernde – frühe Tod der Mercedes von Orléans nach kaum halbjähriger Ehe dazu bei, diese Erwartung aufgehen zu lassen.

Wenige Monate vor der politischen Restauration an der Jahreswende 1874/75 hatte Cánovas den Infanten in die britische Militärakademie von Sandhurst eintreten lassen – aus Bewunderung für den in Tradition begründeten Konstitutionalismus der britischen Monarchie und der britischen Politik, zugleich aber auch, um aus Alfonso ein Symbol für die Harmonisierung zweier bisher in Spanien stets antagonistischer Prinzipien werden zu lassen: des Konstitutionalismus und des Militarismus. Anläßlich seines letzten Geburtstags im Exil ließ der Infant – noch ohne zu ahnen, daß er kaum zwei Monate später König von Spanien sein würde – in der Heimat ein (selbstverständlich von Cánovas redigiertes) Manifest zirkulieren, in dem seine zukünftige politische Rolle bis ins Detail vorweggenommen war.96 Im Gegensatz zu dem bis dahin in der

spanischen Politik allgemein üblichen Stil enthielt sich der Prätendent jeglicher Angriffe auf seine politischen Gegner – aber auch jeglicher Glücksversprechungen. Er gründete den Thronanspruch sowohl auf Tradition und Legalität als auch auf die angeblich allein dem Königshaus mögliche Flexibilität bei der Lösung aller anstehenden Probleme. Vor allem aber kam Alfonso dem ehrgeizigen Wunsch der meisten Spanier entgegen, möglichst bald den ›historischen Rückstand der Nation‹ aufzuholen: 3 *Por mi parte, debo al infortunio el estar en contacto con los hombres y las cosas de la Europa moderna; y, si en ella no alcanza España una posición digna de su historia ... culpa mía no será, ni ahora ni nunca ... Sea la que quiera mi suerte, no dejaré de ser buen español, ni como todos mis antepasados buen católico, ni como hombre del siglo, verdaderamente liberal.*97 Ähnlich geschickt formulierte und plazierte Sätze ließen Alfonsos Rückkehr über Barcelona zu einem politischen Triumph werden: 3 *Mi intención es la de ser rey de todos los españoles;* oder: *si consiguiese hacer de toda España un Barcelona, estoy seguro de que habría conseguido hacer de mi patria una gran nación.*98

Cánovas' weitsichtig-differenzierte Pläne gingen bis hin zum Tuberkulose-Tod von Alfonso XII. sozusagen ›ohne Rest‹ auf. Geschick und Glück schienen endlich mit den spanischen Bourbonen zu sein: schon 1876 konnte sich der neue König als Sieger im Karlistischen Krieg feiern lassen; er überlebte zwei Attentate (deren erstes, so als handle es sich um eine Inszenierung im Staatsinteresse, von einem katalanischen Anarchisten verübt worden war); selbst die mit Würde ertragenen Mißfallenskundgebungen der französischen Bevölkerung bei einem Besuch im Jahr 1883 (Alfonso XII. hatte zuvor an den Manövern des kaiserlich-deutschen Heeres teilgenommen) und die offiziellen Entschuldigungen der französischen Regierung brachten ihm erneut einen triumphalen Empfang in Madrid ein.99 Auf eine Kurzformel gebracht, könnte die Antwort auf unsere Frage nach dem Strukturwandel in der spanischen Politik zwischen 1868 und 1875 lauten: im *Sexenio liberal* hatten die verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Gruppen des Landes eine Reihe von neuen Erfahrungen gewonnen, auf die sie – in ganz diversen Richtungen – so reagierten, daß die Konstellation aus ihren Hoffnungen und Ängsten die spanische Welt bis ins XX. Jahrhundert hinein prägten. Zu ihnen gehört der Umstand, daß die Bedürfnisse des Land- und des Industrie-Proletariats nach 1868 zum ersten Mal organisierte und politisch wirksame Vertretungen gefunden hatten, die sich in sehr spezifischer Weise den verschiedenen Strömungen der internationalen Arbeiterbewegung zuordneten.100 Noch vor der Gründung des *Partido Socialista Obrero Español* im Jahr 1879 (die kommunistische Partei Spaniens entstand erst im XX. Jahrhundert) hatte sich 1872 auf einem Kongreß in Zaragoza gezeigt, daß die spanischen Proletarier in ihrer Mehrheit zu der von Bakunin repräsentierten Strömung des Anarchismus neigten. Dafür haben die Historiker der Arbeiterbewegung bis heute eine stattliche Reihe von untereinander teils komplementären, teils widersprüchlichen Erklärungsansätzen entwickelt, die wir hier nicht bewerten wollen.101 Wir glauben jedoch, daß der Einfluß der spanischen Intellektuellen in diesem

Zusammenhang – aufgrund einer allzu nahen Orientierung der Forschung am Selbstbild der Anarchisten – unterschätzt worden ist. Wenn es nämlich zutrifft, daß Intellektuelle die anarchistische Arbeiterbewegung mitherbeiführten, dann müßte man die Phalanx der historischen Erklärungsmöglichkeiten um eine neue Perspektive erweitern. Wir formulieren diese Perspektive in der Frage, ob nicht der – nach unserer Einschätzung – typisch spanische Habitus der Entwirklichung von Gesellschaft und Staat der anarchistischen Negation des Staats entspricht und dem anarchistischen Vertrauen auf die ›natürliche‹ Entstehung einer konfliktfreien Form des Zusammenlebens aus der Konvergenz individueller Interessen.102 Wie dem auch sei, seit den letzten Jahren des ›Sexenio‹ war die Politik der verschiedenen Regierungen in Spanien immer auch eine Politik der Defensive gegen die Arbeiterbewegung(en) – spezifischer: eine Politik der Defensive, deren Handlungsformen bestimmt waren vom Feindbild anarchistischer Mentalität und anarchistischem Aktionismus.

Die Intellektuellen hatten ein – durchaus ambivalentes – Profil als politische Gruppe gewonnen. Für die ultramontanen Verteidiger der nationalen Traditionen blieben sie gekennzeichnet durch den ihnen (nur in den wenigsten Fällen zu Recht) zugeschriebenen Atheismus (den man in allem ›Laizismus‹ sehen wollte) und durch ihren ornamentalen Gestus in der parlamentarischen Rhetorik. Wir wollen zwei Kostproben dieses damals neuen Diskurses und seiner Faszination präsentieren. Da war einmal die für alle liberalen Fraktionen willkommene archäologische Entdeckung des *Quemadero* der Inquisition in Madrid – eben während der Debatten über die Trennung von Kirche und Staat. Diese Schädelstätte der Kirchenverbrechen mit ihren sedimentären Ablagerungen von verbranntem Ketzerfleisch steigerte die Erregung der öffentlichen Meinung gegen die katholische Kirche und trug zu einer Stärkung der atheistischen Bewegung bei.103 Die ›fortschrittlichen‹ Redner schreckten – mit diesem Reservoir für rhetorische *inventiones* ausgestattet – vor keinem Horroreffekt zurück, um ihre Gegner ins Licht des Verbrechens zu setzen. Das Prestige des Parlamentarismus litt aber dennoch unter ihrer freudigen Bereitschaft, Wissens- und Argumentationslücken durch schwungvolle Perioden zu überbrücken. Konfrontiert mit dem Vorwurf, die Trennung von Kirche und Staat komme dem Protestantismus zugute, gab sich der berühmte Parlamentsredner Castelar als aufgeklärter Rationalist und – zugleich – als Verehrer der Gottesmutter, und er tat dies mit Worten, deren unfreiwillige Komik heutige Leser geneigt macht, den Kritiken seiner ultramontanen Kontrahenten zuzustimmen:

3 Yo, Srs. Diputados, no pertenesco (sic) al mundo de la teología y de la fé; pertenesco, creo pertenecer al mundo de la filosofía y de la razón. Pero si alguna vez hubiera de volver al mundo de que partí, no abrazaría, ciertamente, la religión protestante, cuyo hielo seca mi alma, seca mi corazón, seca mi conciencia; esta religión protestante, eterna enemiga de mi patria, de mi raza y de mi historia; volvería al hermoso altar que me inspiró los más grandes sentimientos de mi vida; volvería a prostrarme de hinojos ante la Virgen santa que serenó con su sonrisa mis primeras pasiones.104.

Mit diesem Diskurs-Stil verspielten die Intellektuellen ein Prestige, das die Aufklärer in anderen europäischen Ländern zu nutzen gewußt hatten. In Spanien aber wollten sie sich – zumal nach 1875 – in der Rolle der politischen Opfer gefallen. So entstand schon bald unter den spanischen Intellektuellen die Überzeugung, daß sie ihre politische Chance noch gar nicht gehabt hätten, daß der historische Moment noch bevorstünde, in dem die nationale Geschichte durch den Sieg der Vernunft ›erlöst‹ und ihrer ›wahren Bestimmung‹ zugeführt werden könnte.

Natürlich wußte ein Cánovas del Castillo das Scheitern der epochentypischen Reform- und Revolutionsprogramme zu nutzen: es wurde zu einer wirkungsvollen Legitimation seines eigenen – kaum kaschierten – Autoritarismus. Bis heute in diesem Sinn wirkungsmächtig ist eine sonderbare Lesart der letzten Adresse Amadeos I. ›an sein Volk‹ geblieben, aus der selbst republikanisch gesinnte Spanier das – Resignation verbreitende – Verdikt der kollektiven ›Unregierbarkeit‹ *(ingubernabilidad de los españoles)* ableiten zu müssen glaubten. Ganz offenbar bezog sich diese Interpretation auf die folgenden, von Amadeo wohl kaum als Beschreibung des Nationalcharakters gemeinten, sondern zur Charakterisierung einer spezifischen politischen Situation gebrauchten Worte:

3 Dos años largos hace que ciño la Corona de España, y la España vive en constante lucha, viendo cada día más lejana la era de paz y de la ventura que tan ardientemente anhelo. Si fuesen extranjeros los enemigos de su dicha, entonces, al frente de estos soldados tan valientes como sufridos, sería el primero en combatirlos, pero todos los que con la espada, con la pluma, con la palabra agravan y perpetran los males de la nación, son españoles, todos invocan el dulce nombre de la patria, todos pelean y se agitan por su bien; y entre el fragor del combate, entre el confuso, atronador y contradictorio clamor de los partidos, entre tantas y tan opuestas manifestaciones de la opinión pública, es imposible atinar cuál es la verdadera, y más imposible todavía hallar el remedio para tamaños males.105

Die Restauration unter der konstitutionellen Monarchie und ihre nur mehr oder weniger verfassungskonforme Politik wurden zu einem System der Interessenvertretung für den Adel, das landbesitzende Bürgertum (wie es aus den *desamortizaciones* hervorgegangen war) und die Industrie. In der erfolgreichen Bewerkstelligung und politischen Umsetzung potentieller Interessen-Konvergenzen verwirklichte sich eine erstaunliche Organisationsleistung von Cánovas del Castillo, die als Optimierung aller Möglichkeiten der konservativen Staatsführung mit der dankbaren Unterstützung aller ihrer Nutznießer rechnen konnte. Natürlich hatte diese politische Optimierung auch gesellschaftliche Konsequenzen: vor allem die wechselseitige Annäherung zwischen dem Adel und den verschiedenen Schichten des Bürgertums, welche von der allenthalben wachsenden Überzeugung befördert wurde, daß es nun auch für Spanien an der Zeit sei, zu einer ›modernen Nation‹ zu werden. Wo sich andere soziale Gruppen von dieser Dynamik erfassen ließen, wurde aus der ›Illusion (bürgerlicher) Alltäglichkeit‹ die gesellschaftliche Wirklichkeit Spaniens im späten XIX. Jahrhundert. Doch diese Wirklichkeit blieb so brüchig, wie die

sie tragenden Interessen vielfältig und die sie gestaltende Ideologie ambivalent waren. Schon 1878 konstatierte der liberal-konservative Francisco Silvela – gewiß alles andere als ein konsequenter Widersacher von Cánovas del Castillo –, daß die Politik der Restauration erstaunlich leblos geblieben war:

3 Es fuerza confesar, porque las cosas verdaderas es inútil ocultarlas, que una de las mayores dificultades conque tropieza hoy en España toda política de altas miras y de largo alcance es la inerte docilidad de todas las clases sociales, porque no es dudoso que lo que no resiste tampoco apoye (sic.) ... el hecho indudable, visible, patente, es que una atonía inmensa y desconsoladora nos embarga, y que, a pesar del tiempo transcurrido desde que no tuvo su término naturalmente la fiebre revolucionaria, no se ha logrado vivificar signos ciertos del renacimiento de una actividad ordenada en la opinión pública, sin la cual la vida de los Gobiernos parlamentarios es insegura y por todo extremo difícil.106

Mehr und mehr verloren die Spanier das Vertrauen in ihre eigene Fähigkeit zur Verwirklichung parlamentarischer Politik, mehr und mehr mißtrauten sie ihren Regierungen, ohne aber gegenüber diesen – aufgrund des Selbst-Mißtrauens – Alternativen entwickeln zu wollen. Zugleich wuchs im Nebeneinander von formalem Demokratie-Anspruch und faktischem Protektionismus, von feudaler Ungleichheit und seit Jahrhunderten sedimentierten Mißständen auch die Verbitterung der Bevölkerung. Ein zentrales Symptom für diese komplexe – und langfristig explosive – Struktur des sozialen Wissens war der *caciquismo.* Seit Jahrhunderten hatte die Macht einzelner Familien und ihrer jeweiligen Häupter das Leben in den spanischen Dörfern bestimmt – und geknebelt. Aber erst als die spanische Gesellschaft zu einer ›modernen Nation‹ werden wollte, begann man, am *caciquismo* Anstoß zu nehmen.

Dies waren die Voraussetzungen, unter denen der seit den dreißiger Jahren des XIX. Jahrhunderts eröffnete, zunächst aber noch höchst instabile und prekäre Freiraum der Meinungsäußerung zu einem stabilen Rahmen intellektueller Diskurse wurde, dessen Beschränkungen weniger in thematischen Tabuzonen lagen als in seiner strikten Absonderung von der Sphäre der Macht. Was die Restauration von Cánovas, was die Konsequenzen des Sexenio für die spanischen Intellektuellen bedeuteten, konkretisiert sich in der erstaunlichen Geschichte des *Krausismo.* Zugleich aber ist die Rezeptionsgeschichte der philosophischen Werke von Carl Christian Friedrich Krause (einem Zeitgenossen Hegels, der in Deutschland nie über die Rolle und Reputation des – für einige Adepten – ›verkannten Genies‹ hinausgelangt war) das vielschichtigste Symptom für die Bedürfnisse und die Mentalität der in Spanien damals noch so schmalen Schicht gebildeter Bürger.107 Unter dem Einfluß der idealistischen Philosophie, des Freimaurertums und gewisser Motive des utopischen Sozialismus hatte Krause – in einer vor eigenwilligen Neologismen strotzenden Sprache, die uns heute unfreiwillig komisch erscheinen will – ein komplexes und trotz seines (philosophiegeschichtlich leicht aufzudröselnden) Eklektizismus in sich ebenso kohärentes wie versponnenes ›System‹ ausgeschrieben, welches eine Fülle von Affinitäten

zu Traditionen, Leitmotiven und Tendenzen des vorsichtig liberalen spanischen Denkens im XIX. Jahrhundert aufwies. Auf der ereignisgeschichtlichen Ebene historischer Rekonstruktion freilich können wir eine Kette von Zufällen verfolgen, durch die Julián Sanz del Río – Hauptprotagonist des Imports von Krauses Philosophie nach Spanien und sozusagen ›Medium‹ ihrer Transformation zum *Krausismo* – mit diesem Denken in Kontakt kam. Er war 1838 zum Doktor für kanonisches Recht promoviert und fünf Jahre später auf eine neu eingerichtete Professur für Philosophie an die Universität von Madrid berufen worden, welche ihrerseits erst in den zwanziger Jahren durch eine Verlegung der Universität Alcalá in die Hauptstadt entstanden war. Da die Berufung von Sanz in eine der politisch ›fortschrittlicheren‹ Phasen des Moderantismo fiel, kam er in den Genuß einer tatsächlich auf kulturellen Import zielenden Maßnahme der Regierung: er durfte als Stipendiat des Staats eine Bildungsreise nach Frankreich, Belgien und Deutschland unternehmen. In Brüssel machte Sanz del Río die Bekanntschaft des Rechtsphilosophen Ahrens, der ihn davon überzeugte, daß er seiner Mission durch ein Studium in Heidelberg, bei den Krause-Schülern Röder und Leonhardi (letzterer war darüber hinaus Krauses Schwiegersohn) am besten gerecht werden konnte. So durchschlagend war der Eindruck, den Krause – aus zweiter Hand – auf Sanz del Río machte, daß dieser erst 1857, viele Jahre nach seiner Rückkehr in die Heimat also, seine eigenen Vorlesungen in Madrid aufnahm und schließlich 1860 eine Adaptation von Krauses Hauptwerk *›Urbild der Menschheit‹,* die den intellektuellen Dispositionen und Interessen spanischer Leser gerecht zu werden versuchte, unter dem Titel *›Ideal de la humanidad para la vida‹* veröffentlichte. Weit über die Universität hinaus war die Wirkung dieses Buchs und der Vorlesungen von Sanz del Río so stimulierend und so nachhaltig, daß Kirche und Regierung – zumal in dem von wachsender innenpolitischer Unruhe gekennzeichneten Jahrzehnt vor dem Sexenio – bald reagierten; zunächst in aggressiver Polemik, seit 1865 dann aber auch mit immer neuen Lehrverboten für die *krausistas.* Da diese Maßnahmen zu den letzten spektakulären Repressionsakten unter der Herrschaft von Isabel II. und vor der ›Revolution‹ des Jahres 1868 gehörten, rückten sie die Opfer in die Rolle von ›Vorläufern‹ des Umschwungs und der neuen Ordnung. Julián Sanz del Río starb im Jahr 1869, aber – neben zahlreichen Ministern und neben anderen das Sexenio prägenden Gestalten – hatten zwei Präsidenten der Ersten Spanischen Republik, nämlich Salmerón und Castelar, zum Kreis seiner engsten Schüler und Vertrauten gehört, und auch der Dritte im Bund, Pi y Margall, bekannte sich gerne zu Sanz del Río als zumindest einem seiner intellektuellen Anreger. So ist es denn alles andere als verwunderlich, daß die *krausistas* mit dem Beginn der Restauration erneut ihrer Lehrämter enthoben wurden, und daß Cánovas del Castillo nur gegen das Versprechen absoluter politischer Enthaltsamkeit der Gründung einer krausistischen – und mithin natürlich privaten – Bildungsinstitution, der *Institución libre de enseñanza,* staatliche Genehmigung zugestand. Ihr Aufbau und ihr allgegenwärtiger Einfluß auf neue Generationen der

spanischen Intelligenz waren das Werk von Francisco Giner de los Ríos, mit dem die Geistesgeschichtsschreibung eine zweite Phase des *Krausismo* beginnen läßt. Giner erfand und repräsentierte einen Stil des Denkens und des Lebens, der den von der Macht abgesetzten Raum des intellektuellen Handelns und der intellektuellen Diskurse bis weit in das XX. Jahrhundert unangefochten beherrschen sollte.

Die Affinitäten von Krauses Philosophie zum geistigen Horizont des gebildeten spanischen Mittelstands des XIX. Jahrhunderts sind so evident, daß wir uns hier mit der Aufzählung einiger Grundzüge begnügen können, ohne immer und im einzelnen die Entsprechungen auf der Rezeptionsseite benennen zu müssen. Sein ›System‹ ist im Denken der europäischen Aufklärung fundiert, insofern es einen emphatischen Begriff der ›Natur‹ vorgibt: ›Natur‹ ist für Krause Manifestation und Präsenz Gottes. Dennoch kann dieser Grundgedanke nicht typologisch auf den Pantheismus verrechnet werden, weil das Sein Gottes die Natur überschreiten, weil Gott ›mehr‹ als die Natur sein soll (Krause spricht von ›Pane*n*theismus‹). Ganz ähnlich verhält sich Krauses Geschichtskonzeption zum intellektuellen Hintergrund der Aufklärung: geschichtsphilosophisch im geradezu klassischen Sinn ist sein ›System‹, weil es die Menschheit auf einem aszendenten Weg zur Vollkommenheit sieht, die erreicht sein soll, wenn sie ›der Idee der Menschheit‹ innegeworden ist. In den Worten der Adaptation von Julián Sanz del Río: 3 *Cuando sea conocida la ›idea de la humanidad‹, y se haya despertado el interés para realizarla, entonces brillará la luz de la verdad de un espíritu en otro; la sana doctrina se comunicará de un pueblo a otro pueblo; en todas partes se aunarán y entenderán los que viven de esta idea; todo lo que hoy desagrada a los hombres será reformado en la salud del todo y será convertido en nuevo vínculo de amor humano.*108 In dieser aufsteigenden Teleologie jedoch wird dem Menschen – genauer: dem menschlichen Willen – keine konstitutive Rolle eingeräumt; ganz unabhängig von ihm soll das Ziel der Geschichte erreicht werden – so daß man zu Recht in dieser Hinsicht von Krauses ›Perfektionsdeterminismus‹109 geredet hat. Ermöglichen die Elemente des ›Panentheismus‹ und des ›Perfektionsdeterminismus‹ – zumindest: mit geringeren Problemen als sie etwa Hegels Denken aufgäbe – eine Vermittlung mit der christlichen Kosmologie, so kamen andere Züge des *Krausismo* der in Spanien fortwirkenden Tradition einer ›Entwirklichung‹ der Instanzen ›Gesellschaft‹ und ›Staat‹ zugunsten der Position des Individuums entgegen. Obwohl die ›Idee der Menschheit‹ als Ziel der Geschichte gesetzt ist, stattet Krause das vernunftbegabte Individuum – entgegen Kants Trennung von ›reiner Vernunft‹ und ›praktischer Vernunft‹ – mit einem unbegrenzten Erkenntnisvermögen aus; die Idee der kognitiven Erfassung des ›Dings an sich‹ unterliegt bei ihm nicht der philosophischen Kritik. Folgerichtig werden dann die aus ›freier Assoziation‹ entstandenen ›menschlichen Grundgesellschaften‹ als Voraussetzungen und Stufen des menschlichen Glücks herausgehoben: »Der Krausismus stellt ein Programm des Lebens, der freien Entwicklung, der solidarischen Einheit voller Vertrauen gegen die Herrschaft der Gräber und Toten, der steinernen Tradition, der lebensbedrohenden Skepsis«.110

An der Stelle von ›Pflicht‹ und ›kategorischen Moralansprüchen‹ wird deshalb – und hier scheint der Einfluß des utopischen Sozialismus auf – ›Harmonie‹ zum Grundprinzip des Weltbilds und zum Zauberwort des philosophischen Diskurses.

Im *Krausismo* zur Doktrin verdichtet und als Lebensstil konkretisiert erlaubten es diese Gedanken den Intellektuellen des spanischen Mittelstands, geschichtsbewußt und fortschrittsgläubig – ›modern‹ im Sinne des XIX. Jahrhunderts – zu sein, ohne selbst den Konflikt mit der Religion und den Kampf der sozialen Klassen suchen zu müssen. Nur so versteht man die Zuversicht und Beharrlichkeit, mit der Giner de los Ríos und seine Anhänger nach dem Scheitern der Ersten Republik den langen Weg einer ›Erziehung der Nation‹ aufnahmen. Ganz ungewohnt ist uns auch der spezifische diskursive Gestus der *Krausistas,* weil er Leitmotive und Grundgedanken aus der Abgeschiedenheit fachphilosophischer Spekulation in unmittelbare Nähe zum alltäglichen Handeln rückt – ja sich als Dispositiv zur Konstituierung eines neuen Alltags versteht, wie uns etwa ein gegen Ende des XIX. Jahrhunderts in Spanien durchaus verbreiteter krausistischer Katalog von *Mandamientos de la Humanidad* belegt, aus dem wir das dreizehnte Gebot zitieren: 3 *Debes hacer el bien no por la esperanza, ni por el temor, ni por el goce, sino por su propia bondad: entonces sentirás en tí la esperanza firme en Dios y vivirás sin temor ni egoismo y con santo respeto hacia los decretos divinos.*111 Was uns in philosophischer Reflexion und Spekulation durchaus vertraut ist, die immanente Finalität und Normativität von Prinzipien, wirkt in diskursiver Nähe zu aktuellem Handeln grotesk, weil sich solche immanente Finalität vielleicht gerade noch syntaktisch, aber gewiß nicht semantisch und ohnehin nicht pragmatisch in eine Handlungs-Motivation umsetzen läßt. Ähnlich unbeholfen muten uns die im *Krausismo* überaus beliebten Literarisierungen des philosophischen Diskurses an, welche Proportion und Verhältnis von abstrakter Begriffssprache und punktuell illustrierender Metaphorik umkehren, so daß eben durch Literarisierung entstandene Alltags-Szenen durch einen philosophischen Kommentar – durch Allegorese – in idealistische Begrifflichkeit zurücktransponiert werden müssen. In diese doppelte – zirkuläre – Übertragung scheint das 1875 veröffentlichte Gedicht *›El Tren eterno‹* von Manuel de Revilla eingebettet zu sein:

> 3 – ¡Alto el tren! – parar no puede.
> – ¿Ese tren a dónde va?
> – Por el mundo caminando
> En busca del ideal.
> – ¿Cómo se llama? – Progreso.
> – ¿Quién va en él? – La Humanidad.
> – ¿Quién le dirige? – Dios mismo.
> – ¿Cuándo parará? – Jamás.112

Dieselbe intendierte Nähe zum Alltag (oder zu einer Illusion der Alltäglichkeit), welche solche textuellen Blüten trieb, macht den Unterschied zwischen Krausismus und *Krausismo* aus. Denn in dieser

Nähe gerann der Diskurs von Krauses Philosophie zum Lebensstil der *krausistas.*113 Gestärkt von geschichts- philosophischer Heilsgarantie und kosmologischem Harmonievertrauen konnten die Intellektuellen des spanischen Mittelstands als *krausistas* gesellschaftliche wie politische Ohnmacht als sokratische Weisheit, Armut als philosophische Naturnähe, die Abdrängung aus der Politik in die private Erziehung als von Einsicht in die Geschichte motivierten Schritt erfahren und darstellen.

So war auch der *Krausismo* als Lebensstil Teil der Illusion von einer – spezifischen – Alltäglichkeit. Daß er noch nach 1875 in einem isolierten Raum intellektuellen Austausches polemische Reaktionen provozierte, auf die zu replizieren die *krausistas* durchaus berechtigt waren, mußte wie eine Bestätigung des kollektiven Modernitäts-Anspruchs wirken. Doch welche Modernität war die Modernität jener hochfliegenden Debatten? Viel näher als die Reformer des XVIII. und frühen XIX. Jahrhunderts kamen die *krausistas* dem Typus des Aufklärers und des *philosophe.*114 Die eine Hälfte dieser Rolle war ihnen mit der Internalisierung von Krauses Philosophie sozusagen ›anerzogen‹; die gesuchte Nähe zum Alltag, zur Umsetzung von Erkenntnis in Praxis machte die andere Hälfte aus. Ein *philosophe* lebte freilich auch davon, sich in der Gegenposition zur ›depravierten‹ Gesellschaft zu gefallen, um so sein eigenes ›aufklärerisches‹ Handeln als Beitrag zur Herbeiführung einer glücklicheren Zukunft präsentieren zu können. Tatsächlich hatten es die *krausistas* ja als Präsidenten und Minister keineswegs verstanden, mit der in ihre Hände gelegten Macht umzugehen; doch weil sie *philosophes* waren, kam es ihnen nicht in den Sinn, das Scheitern und den Machtverlust als durch eigenes Verschulden vergebene Chance zu deuten. Vielmehr erschien der Sexenio mit wachsendem zeitlichen Abstand – paradoxerweise – immer eindeutiger als Beleg für die Behauptung, daß das philosophisch-intellektuelle, bürgerliche Spanien in der Nationalgeschichte *noch nicht* zum Zug gekommen war, daß seine Stunde noch kommen würde.

Der soziale und intellektuelle Typus des *philosophe* braucht, wie wir sehen, den *anti-philosophe,* und diesen Part spielte für die *krausistas* der ebenso streitbare wie belesene, ultramontane wie orthodox- katholische Marcelino Menéndez Pelayo. Aus seiner Zeit als Schüler von Nicolas Salmerón an der Universität von Madrid – nach dessen Rücktritt vom Präsidentenamt, aber noch vor der Wiedereinsetzung der Monarchie – wirkte ein traumatisches Erlebnis im Handeln von Menéndez Pelayo fort: er hatte den *Krausismo* im Selbstbewußtsein einer Staatsphilosophie kennengelernt und wurde nicht müde, ihm über die langen Jahre der Restauration eine erfahrene Kränkung heimzuzahlen. Am 30. Mai 1874 berichtete der Madrider Student Marcelino Menéndez Pelayo in einem Brief von folgendem Erlebnis:

3 Hoy, mi queridísimo Antonio, estoy lleno de temores y sobresaltos. Figúrate que el Sr. D. Nicolás Salmerón y Alonso, ex-presidente del Poder Ejecutivo de la Ex-República Española y catedrático de Metafísica en esta Universidad, entra el día pasado en su cátedra y después de limpiarse el sudor, meter la cabeza entre las

manos y dar un fuerte resoplido, pronuncia las siguientes palabras, que textualmente transcribo, sin comentarios ni aclaraciones: »Yo (el ser que soy, el ser racional finito) tengo con Vds. relaciones interiores y relaciones exteriores. Bajo el aspecto de las interiores relaciones, nos unimos bajo la superior unidad de la ciencia, yo soy maestro y Vds. son discípulos. Si pasamos á las relaciones exteriores, la Sociedad exige de Vds. una prueba; yo he de ser examinador, Vds. examinandos. Tengo que hacerles a Vds. dos advertencias, oficial la una, la otra oficiosa. Comencemos por la segunda. Como amigo, debo advertirles á Vds. que es inútil que se presenten á exámen, porque estoy determinado á no aprobar á nadie, que haya cursado conmigo menos de dos años. No basta un curso, ni tampoco veinte para aprender la Metafísica.«115

Die erste, ›offizielle‹ Ankündigung des Philosophie- Professors Salmerón war eine vage Abgrenzung des Stoffgebiets für jene Prüfung gewesen, von deren Wahrnehmung er den Studenten so drohend abriet. Menéndez Pelayo, Musterschüler und Musterknabe, hatte zunächst als Mitglied einer studentischen Delegation versucht, Salmerón umzustimmen; er rief seinen Vater, einen bildungsbeflissenen und mit beträchtlichem Einfluß ausgestatteten Gymnasialdirektor in Santander, um Hilfe an. Doch im Frühjahr 1874 konnte man an dem Professor und Staatsdiener Salmerón nicht vorbeikommen. Menéndez Pelayo legte die ihm in Madrid faktisch verwehrte Prüfung – mit mäßigem Erfolg allerdings – an der Universität Valladolid ab.

Noch als sich Menéndez Pelayo im Herbst 1878 mit zweiundzwanzig Jahren auf die *oposiciones* um einen vakanten Lehrstuhl für Spanische Literatur in Madrid vorbereitete, fürchtete er – entgegen aller Evidenz der veränderten politischen Gegenwart – den Einfluß der ›krausistischen Sekte‹ zugunsten liberalerer, beileibe nicht dogmatisch-krausistischer Konkurrenten so sehr, daß die Familie, seine akademischen Lehrer, ja sogar weltanschaulich neutrale Beobachter der akademischen Szene ernsthaft um seinen Erfolg bangen mußten, den man allgemein wegen seiner ganz außer Frage stehenden überlegenen Kompetenz wünschte und erwartete.116 Natürlich widerlegte der Ausgang des Bewerbungs-Verfahrens seine sich zum Verfolgungswahn versteigende Besorgnis – beruhigen konnte er ihn nicht. Deshalb wohl entstand zwischen 1880 und 1882 Menéndez Pelayos monumentale *Historia de los heterodoxos españoles,* in der er, alle Nuancen und Kontraste zwischen Epochen, Gattungen, Persönlichkeiten nivellierend, die spanische Geistesgeschichte auf die Statik eines Kampfes der Orthodoxie gegen den Unglauben reduzierte. Das wahre, orthodoxe Spanien, so stand für ihn ohne weitere Begründung fest, war ein um die Fülle der antiken Kultur bereichertes Christentum (und folgerichtig geriet für Menéndez Pelayo die Renaissance zum Höhepunkt seiner enthistorisierten Geschichte); auf der anderen Seite jenes ›Kampfes‹ versammelte er antike Polytheisten und Arianer, Juden und Muslime, von seinem Geschmack abweichende Dichter der Vergangenheit und Theologen, die er vom Einfluß des Protestantismus bedroht sah, Aufklärer, Positivisten und natürlich die *krausistas.*

Der *anti-philosophe* Menéndez Pelayo kann gewiß nicht als Begründer der spanischen Nationalphilologie beerbt werden, daran ändert auch die

unter den Hispanisten zur Selbstverständlichkeit gewordene Zuschreibung der disziplinären Patriarchen-Rolle auf ihn nichts; sie kommt ihm jedenfalls dann nicht zu, wenn man die intellektuelle, institutionelle und diskursive Gestalt einer ›Nationalphilologie‹ mit dem Impuls einer Neu-Entdeckung nationaler Kulturgeschichte verbinden will.117 Vielmehr lebte in Menéndez Pelayos kosmologischem Dualismus jener Widerstand gegen geistige Überfremdung wieder auf, jene leidenschaftliche Bemühung um Kompensation des Traumas von ›intellektueller Unterlegenheit‹ oder ›historischem Rückstand‹, den schon hundert Jahre zuvor Massons *Encyclopédie*-Artikel provoziert hatte. Nicht nur die eine zeitgenössische Erscheinungsform des Unglaubens wollte er in den *krausistas* bekämpfen, er identifizierte sie auch als Vertreter eines fremden, den nationalen Traditionen verderblichen Denkens. Nicht zufällig hatte er deshalb schon 1876 mit derselben Vehemenz gegen eine negative Bestandsaufnahme der geistigen Leistungen Spaniens durch den Krausisten Manuel de Revilla reagiert, welche eigentlich nicht mehr hatte sein wollen als die Basis für eine Phase akademisch-intellektueller Erneuerung. In den Diatriben von Menéndez Pelayos' Pamphlet- Sammlung *Polémicas de la ciencia española* wurde aus Revilla ein *Mr. Masson, redivivo,* schließlich gar – sozusagen im Optativ – ein *Mr. Masson, redimuerto.*118

Freilich ließ sich das unhistorische geschichtliche Wissen von Menéndez Pelayo nur schwer in Argumente ummünzen. Was er Revillas Behauptung von der Nicht-Existenz einer spanischen Wissenschaft entgegensetzen konnte, war bibliographisches Material, vornehmlich Titel theologischer Traktate aus vergangenen Jahrhunderten. So besessen blieb Menéndez Pelayo von seiner apologetischen Mission und so unfähig zu jeder Distanz, daß er nicht selten als öffentliche Gestalt die bescheidenen Modernitäts-Ansprüche des konservativen Spanien kompromittierte. So scheute er sich nicht, für eine Sondernummer der Zeitschrift *El Dia* zum zweihundertsten Jahrestag von Calderóns Tod im Jahr 1881 (deren schöngeistiger Rahmen in der Idee vorgegeben war, daß alle Beiträge zu Lebzeiten Calderóns entstanden zu sein fingieren sollten) ein wahrhaft übles Pastiche beizusteuern, das einem nach Amsterdam emigrierten spanischen Juden in den Mund gelegt wurde und genußvoll berichtete, wie man einen von christlichem Gedankengut infizierten ›Glaubensbruder‹ in den Tod getrieben habe. Wenige Wochen später – und immer noch anläßlich der Festlichkeiten zum zweihundertsten Todestag Calderóns – nahm er ein gemeinsames Bankett spanischer und portugiesischer Professoren im *Retiro* von Madrid zum Anlaß für einen peinlichen Trinkspruch, der erneut die Situation einer für ihn ohne Abstriche glorreichen Vergangenheit (diesmal: der politisch-territorialen Vergangenheit) auf die Gegenwart des späten XIX. Jahrhunderts projizierte. Sein heute noch berühmtberüchtigter *Brindis del Retiro* endet mit folgenden Sätzen:

3 Y ya que me he levantado, y que no es ocasión de traer a esta reunión fraternal nuestros rencores y divisiones de fuera, brindo por los catedráticos lusitanos que han venido a honrar con su presencia esta fiesta, y a quienes miro y debemos mirar todos como hermanos, por lo mismo que hablan una lengua *española,* y que

pertenecen a la raza *española;* y no digo *ibérica* porque estos vocablos de *iberismo y* de *unidad ibérica* tienen no sé qué mal sabor progresista. *(Murmullos.)* Sí: *española,* lo repito.119

Auch wegen solcher Entgleisungen bewunderten die Zeitgenossen – und zwar die *krausistas* ebenso wie die Konservativen – Menéndez Pelayo, waren *krausistas* und Konservative gerne bereit, seine Kapriolen, statt sie ernst zu nehmen, zu belächeln und als Anekdoten zu kolportieren, wie sein Studienfreund, der dem *Krausismo* nahestehende Rechtsphilosoph und Romancier Leopoldo Alas, der um das Menéndez Pelayo von Salmerón zugefügte Trauma wußte: 3 *hoy Pelayo vive entre los* neos. *Pero de seguro que tampoco está contento, porque entre ellos y él, a pesar de las apariencias, hay abismos. El mejor día se les escapa, pese a las alabanzas inmoderadas, y acaso por ellas. Se les escapará el día en que advierta que el incienso está envenenado.*120 Vor allem aber scheint man die Breite seines Wissens bewundert zu haben, seine ganz der Mehrung dieses Wissens gewidmeten Askese (Menéndez Pelayo blieb unverheiratet, er wohnte über lange Jahre in einem engen Hotelzimmer, später in einer Bibliothek), wohl auch seine Lebensuntüchtigkeit (Menéndez Pelayo war Alkoholiker, ebensowenig wie Vergangenheit und Gegenwart verstand er es, im positiven Wissen fundierte Überzeugungen und gesellschaftlichen Takt auseinanderzuhalten). Man nahm Menéndez Pelayos Gestalt als einen Beleg für die prinzipielle Befähigung Spaniens und der Spanier zur ›Wissenschaftlichkeit‹ – wie weit man auch immer mit einer solchen Deutung fehlen mochte. Er war ein Element jener Illusion moderner Alltäglichkeit, deren Grundstruktur die Dichotomie zwischen einem Alltag der praktischen Zwecke und einer von ihm abgesetzten Welt der Kunst und des Geistes bildete.

Nicht immer bestätigte Menéndez Pelayos Handeln sein Bild in der – gebildeten – Öffentlichkeit. Als etwa die *Real Academia Española* mit dem üblichen Ritual am 7. Februar 1897 den Romancier Benito Pérez Galdós in ihre Reihen aufnahm, kam es Marcelino Menéndez Pelayo zu, auf die Antritts-Rede des neuen Akademie-Mitglieds zu antworten. Nun gehörte Galdós zwar gewiß nicht dem engeren Kreis der *krausistas* an (wiewohl er zweifellos ihrer Weltanschauung mehr Sympathie schenkte als dem ultramontanen Manichäismus Menéndez Pelayos), doch seine Romane hatten nie ein Hehl aus Galdós' Passion für die Republik, später sogar für den Sozialismus gemacht, was ihn in den Augen von Menéndez Pelayo fraglos zum *heterodoxo* machen mußte. Dennoch artikuliert sich in Menéndez Pelayos Akademie-Vortrag *›Don Benito Pérez Galdós, considerado como novelista‹* die Bemühung, dem Literaten Galdós gerecht zu werden, die um so aufrichtiger wirkt, als Menéndez Pelayo außerstande war, seine Einwände, ja stellenweise seinen Groll der Feierlichkeit des Festakts zu opfern. Natürlich ist dieser Akademie-Vortrag keine brauchbare Vorgabe für eine Galdós-Lektüre in unserer Gegenwart. Aber als ein Dokument der intellektuellen Diskurswelt in der spanischen Restauration gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist er ebenso interessant wie Menéndez Pelayos Briefe über seine Händel mit Salmerón oder wie der

Brindis del Retiro – unter anderem auch, weil er uns zumindest eine Seite jener Kommunikationssituation vergegenwärtigt, in der sich der Roman des spanischen Realismus entfaltete.

Um das Werk von Galdós würdigen zu können, griff Menéndez Pelayo auf jene – von ihm ohne Differenzierung der historischen Epochen und der diskursiven Gattungen gehandhabten – ästhetischen Konzepte zurück, mit denen er (und beileibe nicht nur er) auch in seinen Schriften zur nationalliterarischen Tradition die Spreu vom Weizen, die Guten von den Bösen, die Orthodoxen von den Häretikern unterscheiden zu können glaubte: 3 *No todos estos libros eran ni podían ser de igual valor; pero no había ninguno que pudiera rechazar el lector discreto: ninguno en que no se viesen continuas muestras de fecunda inventiva, de ingenioso artificio, y a veces de clarísimo juicio histórico disimulado con apariencias de amenidad. El amor patrio, no el bullicioso, provocativo e intemperante, sino el que, por ser más ardiente y sincero, suele ser más recatado en sus efusiones, se complacía en la mayor parte de estos relatos.*121 Es fällt auf, daß der zu jeder historischen Differenzierung unfähige Menéndez Pelayo gerade den historischen Blick des Romanautors *Pérez Galdós* zu schätzen wußte und vor dem Auditorium der Akademie-Mitglieder heraushob. Auf der anderen Seite verübelte er Galdós nun gerade jegliche Objektivation politischen Engagements, weltanschaulicher Tendenz, wie sie – freilich unter umgekehrten inhaltlichen Vorzeichen – sein gesamtes eigenes Werk charakterisiert. Unübersehbar ist Menéndez Pelayos Bemühen, durch den Verweis auf Gott als einzige Instanz eines definitiven – auch ästhetischen – Urteils und durch die Trennung der ›Stimmen im Roman‹ von der ›Stimme des Autors‹ die an solchen Stellen aufkeimende Lust zur Polemik gegen Galdós zu unterdrücken:

3 De su tendencia digo, y no puede extenderse a más la censura, porque no habiendo hablado la única autoridad que exige acatamiento en este punto, a nadie es lícito, sin nota de temerario u otra más grave, penetrar en la conciencia ajena, ni menos fulminar anatemas que pueden dilacerar impíamente las fibras más delicadas del alma. Una novela no es obra dogmática ni ha de ser juzgada con el mismo rigor que un tratado de teología. Si el novelista permanece fiel a los cánones de su arte, su obra tendrá mucho de impersonal, y él debe permanecer fuera de su obra. Si podemos inducir o conjeturar su pensamiento por lo que dicen o hacen sus personajes, no por eso tenemos derecho para identificarle con ninguno de ellos.122

Selbstverständlich sah Menéndez Pelayo den Balken im eigenen Auge nicht. Indem er vielmehr den Begriff der Wirklichkeit gleichsetzte mit einem emphatischen Begriff von Wahrheit, deren Erfahrung ohne weitere Begründung als natürliche Konsequenz einer Beschränkung der Literaten auf das Repertoire literarischer Verfahren dargestellt wird, erschien – erstens (und erstaunlicherweise ausgerechnet bei Menéndez Pelayo) – die Literatur als ein der Theologie oder der Philosophie überlegener Zugang zur Wahrheit und – zweitens – all das, was der Leser Menéndez Pelayo, wie wir heute sagen würden, als Ausdruck einer von seiner eigenen abweichenden Weltsicht erlebt, als Übertreibung, als nicht referentialisierbares Beiwerk, als *exceso.* Anders – und noch einmal aus

unserer Perspektive – formuliert: die ›ästhetisierte‹ galt als die ›kognitiv wahre Wirklichkeit‹. Erst damit wird nachvollziehbar, daß sich die damals in Spanien übliche Kritik des Romans und seiner *excesos* tatsächlich kognitiv (und eben *nicht* weltanschaulich) fundiert glaubte:

3 En las anteriores (sc.: novelas de Galdós, al contrario de las de después de 1881), siento decirlo, a vuelta de cosas excelentes, de pinturas fidelísimas de la realidad, se nota con exceso la huella del naturalismo francés, que entraba por entonces a España a banderas desplegadas, y reclutaba entre nuestra juventud notables adeptos, muy dignos de profesar y practicar mejor doctrina estética. Hoy todo aquel estrépito ha pasado con la rapidez con que pasan todos los entusiasmos ficticios. Muchos de los que bostezaban con la interminable serie de los *Rougon- Macquart* y no se atrevían a confesarlo empiezan ya a calificar de pesadas y brutales aquellas narraciones; de trivial y somera aquella psicología, o dígase psicofísica; de bajo y ruin el concepto mecánico del mundo, que allí se inculca; de pedantesco o incongruente el aparato seudocientífico con que se presentan las conclusiones del más vulgar determinismo, única ley que en estas novelas rige los actos, o más bien los apetitos de la que llaman bestia humana, víctima fatal de dolencias hereditarias y de crisis nerviosas; con lo cual, además de decapitarse al ser humano, se aniquila todo el interés dramático de la novela, que sólo puede resultar del conflicto de los voluntades libres, o bien de la lucha entre la libertad y la pasión.123

Die Kritik an den *excesos* der anderen findet sich ebenso häufig in den – sozusagen ›umgekehrt gerichteten‹ – Dokumenten zur liberalen Rezeption von weltanschaulich konservativer Literatur. Und so versteht es sich, daß – etwa – Manuel de Revilla die Kongruenz seines eigenen Wirklichkeitsbilds mit den Romanwelten von Pérez Galdós als ästhetische (und zugleich kognitive) – jedenfalls nicht als politisch- ideologische Leistung feierte: 3 *Terminemos esta incompleta, aunque extensa crítica, enviando nuevamente nuestra felicitación al primero de los novelistas españoles contemporáneos, y exhortando al lector para que no deje de saborear las páginas de ese libro, tan fecundo en enseñanzas como en bellezas.*124 Bemerkenswert an solchen Belegen ist vor allem – zumal vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Literatur in Frankreich, England, Deutschland, Rußland – die Einsicht, daß den spanischen Romanciers die Möglichkeit und das Gelingen der Wirklichkeitserfassung noch keineswegs problematisch geworden war. Mehr als drei Jahrzehnte nach dem Erscheinen von Flauberts *Madame Bovary,* wo zum ersten Mal die Pluralität und die Interferenzen der evozierten Weltsichten nicht einmal mehr im Ansatz durch einen auktorialen Diskurs harmonisiert wurden, schien ihnen die Möglichkeit der literarischen Wirklichkeitserfassung noch garantiert, sahen sie ihre Praxis einzig von der Versuchung zur politischen ›Tendenz‹ gefährdet, ohne sich je auch nur in Ansätzen einer solchen Tendenz zu verdächtigen. Eben deshalb ist in bezug auf die realistische Literatur der spanischen Restaurationsepoche die Frage nach einer Naturalismus-Rezeption obsolet. Epistemologiegeschichtlich nämlich war die literarische Bewegung des Naturalismus – zumal in der französischen, deutschen und skandinavischen Literatur – ein später Versuch, die bloße Möglichkeit ›authentischer Wirklichkeitserfassung‹ zu retten. Emile Zola etwa war besessen von dem Wunsch, die Homologie zwischen seinen

Verfahren als Romanautor und den Verfahren des naturwissenschaftlichen Experimentierens zu erweisen, weil es bis in die siebziger und achtziger Jahre des XIX. Jahrhunderts hinein das Prestige der Naturwissenschaften verhindert hatte, daß auch sie sich der Einsicht in die Unmöglichkeit authentischer Wirklichkeitserfassung stellen mußten, an der der aus der Aufklärung ererbte Erkenntnis-Optimismus unter den Literaten und Philosophen längst gescheitert war. Auf die aufklärerische Entmythisierung des christlich-kosmologischen Weltbilds sollte eine weitere Entmythisierung, jene des rationalistischen Erkenntnisanspruchs, folgen. Da dieser Prozeß zu einem chronologischen Moment einsetzte, als in Spanien selbst die erste – aufklärerische – Entmythisierung noch längst nicht allenthalben als legitim galt, mußten die der sekundären Entmythisierung entgegengestellten Verfahren des Naturalismus von spanischen Literaten und Lesern durchgängig als *excesos* identifiziert und abgelehnt werden.125

Was im Selbstverständnis der realistischen Romanciers in Spanien als einziges Problem existierte, nämlich der Dualismus zwischen den (je verschieden besetzten) Polen von ›wahrer‹ und durch ›Übertreibung verfälschter‹ Wirklichkeitserfassung, bestimmte auch durchgängig die thematischen Grundstrukturen ihrer fiktionalen Welten. Immer wieder stehen sich – wie in den Romanen der französischen und englischen Aufklärer des XVIII. Jahrhunderts – Repräsentanten einer ›natürlich-authentischen‹ und Repräsentanten einer durch Vorurteile ›verblendeten‹ Wirklichkeitssicht gegenüber. Dieser Gegensatz kann dann durch verschiedene semantische Schichten der Typisierung und Konnotation vervielfältigt und semantisch überdeterminiert werden. So sind in Galdós 1878 erschienenem Roman *›La familia de León Roch‹* der Kontrast und die Spannung zwischen den Weltanschauungen konkretisiert in der männlichen und der weiblichen Rolle eines unglücklichen Ehepaars. Der ethische Prinzipien und moralisches Handeln in restloser Konsequenz repräsentierende León Roch ist Atheist (*filósofo y naturalista* nennt ihn der auktoriale Erzähler) und seine Frau María Egipcíaca huldigt der Frömmigkeit in spiritualistischen Privat-Zirkeln, an denen ein heutiger Leser zuweilen Spuren der Erinnerung an den Hof Isabels II. zu entdecken glaubt. Der Philosoph und Naturkundler León Roch ist ein im Geist der deutschen Wissenschaft gebildeter Ingenieur (hier stoßen wir wohl auf die historischen Ursprünge eines in der spanischen Gesellschaft bis heute geradezu mythisierten Berufsbilds, das lange Zeit durch germanophile Konnotationen gekennzeichnet blieb), seiner bigotten Gattin hingegen war als Tochter eines ebenso traditions-beladenen wie dekadenten Adelsgeschlechts die Abscheu vor jeglicher Arbeit – zumal vor geistiger Arbeit – in die Wiege gelegt. Während León Rochs Vater das seinem Sohn vererbte stattliche Vermögen in einem mühsamen Aufstieg aus dem Vorstadt-Milieu zum Schokoladenfabrikanten erwarb, willigt María Egipcíacas Familie in deren Heirat mit León Roch nur ein, weil mit dieser Heirat die – zunächst auch nicht enttäuschte – Erwartung verbunden ist, von dem wohlhabenden Schwiegersohn ausgehalten zu werden. Daß diese mit all ihren idealtypischen Gegensätzen in der Tat überdeterminierte Ehe

zum Scheitern verurteilt ist, wird wohl kein Leser je als Bruch der Wahrscheinlichkeitsnorm erfahren haben; ein Problem der Handlungs-Struktur lag hingegen darin, das Zustandekommen einer solchen Verbindung plausibel zu machen. Das scheint auch Pérez Galdós nicht entgangen zu sein: 3 *eran dos seres divorciados por la idea en la esfera de los sentimientos y unidos por la hermosura en el campo turbulento de la fisiología.*126 Hier stoßen wir auf den erzähltechnischen Grund, der das Thema der ›unglücklichen Ehe‹ zur großen Faszination (nicht nur) der spanischen Literatur der Restaurationsepoche werden ließ. Unter allen sozialen Beziehungen konnte legitimerweise allein die Ehe als zugleich geistige und körperliche Beziehung gelten, weshalb es allein das Thema ›Ehe‹ den Erzählern ermöglichte, trotz extremer Polarisierung in den Charakterbildern ihrer zentralen Protagonisten deren Begegnung zu motivieren. Hinzu kam, daß solche erzähltechnische Notwendigkeit mit einem von den Zeitgenossen erfahrenen Phänomen sozialen Strukturwandels im Alltag jener Epoche konvergierte: denn tatsächlich wichen die bis dahin alltäglicher Begegnung und ehelicher Verbindung entgegenstehenden Grenzen zwischen bürgerlichen Familien und adligen Geschlechtern merklich zurück seit die gemeinsamen Interessen des Adels und des Großbürgertums eine stabile politische Vertretung gefunden hatten. Es versteht sich, daß trotz dieser Faszination durch die Beziehungsstruktur der Ehe auch andere Schichten semantischer Konkretisierung dominieren konnten, ja daß es – obwohl nur vereinzelt – im spanischen Realismus des späten XIX. Jahrhunderts auch Romane gab, die ganz ohne Ehegeschichten auskamen. So konfrontierte Galdós in *Doña Perfecta* zwar ebenfalls einen dynamischen Ingenieur und eine bigotte Frau, doch die Protagonistin Doña Perfecta ist weder die Geliebte noch die Gattin von Pepe Rey, sondern die Mutter der von ihm angebeteten Rosario, und die beiden Gegenspieler repräsentieren weniger die Spannung zwischen sozialen Klassen als den Kontrast zwischen den modernen Lebensformen der Hauptstadt Madrid (wo Pepe Rey aufgewachsen ist) und der vom Klerus beherrschten Enge in der Provinzstadt Orbajosa. In *Fortunata y Jacinta* – und es ist gewiß kein Zufall, daß dieser Roman aus einer späteren Schaffensperiode von Pérez Galdós stammt, nämlich aus den Jahren 1886/87 – kämpfen zwei Frauen, die Gattin Jacinta und die Geliebte Fortunata um die Zuneigung Juanitos. Zwar vergegenwärtigen auch sie eine Spannung zwischen sozialen Klassen, aus der für dieses Mal allerdings der Adel ausgeblendet ist – es geht um den ›Mittelstand‹ (Jacinta) und das ›Volk‹ (Fortunata) –, aber mehr und mehr trat der Gegensatz zwischen ›fruchtbarer Vitalität‹ und ›sterilem Ernst‹ in Galdós' Erfahrung des gesellschaftlichen Alltags an die Stelle der Klassenantagonismen.

Daß das am Ende – angesichts einer exuberanten Fülle von Einzelwerken – erstaunlich begrenzte Repertoire narrativer Grundstrukturen und Motive weitgehend unabhängig von der Zugehörigkeit des jeweiligen Autors zum konservativen (bis ultramontanen) oder zum liberalen (bis republikanischen) Pol des für die Restaurationsepoche bestimmenden Weltanschauungs-Antagonismus

gehandhabt werden konnte, und daß die schon im politischen Alltag nachlässig gespielte Inszenierung parlamentarisch-konstitutioneller Demokratie in der Welt der Literatur noch weiter entpragmatisiert war, das belegt so vollkommen, als sei sie von den Literarhistorikern erfunden, die Dichterfreundschaft zwischen Benito Pérez Galdós und dem aus einer Adelsfamilie der Provinz Santander stammenden Romancier José María de Pereda, der den Zeitgenossen als eine Galionsfigur des nationalen Traditionalismus vertraut war.127 In der Tat hat Pereda einige seiner Bücher ganz bewußt als konservativ-katholische Repliken auf Romane von Galdós konzipiert, ohne daß er deshalb das Erzählschema von der wechselseitigen physischen Anziehung als Motiv der Ehe und vom geistigen Antagonismus als Dynamik ihres Scheiterns hätte variieren müssen. Freilich kann es uns auf der anderen Seite nicht überraschen, daß – aufs Ganze gesehen – im Werk von Pereda der Kontrast ›Stadt/Land‹ als Konkretisation der epochentypischen narrativen Basisopposition überwiegt. So liest sich der 1878 – im selben Jahr wie Galdós' *La familia de León Roch* – erschienene Roman *›Don Gonzalo González de la Gonzalera‹* wie eine Apologie des *caciquismo,* weil seine Handlung die Dekadenz eines kleinen Dorfs unter dem Einfluß eines – selbstverständlich: liberalen und neureichen – Provinzbürgers erzählt, dem es gelingt, sich den alteingesessenen Großgrundbesitzer und sogar den Pfarrer zu unterwerfen. Zu einem veritablen Erziehungsroman – mit gegenläufig komplementärem Erzählinhalt – geriet Pereda fast zwei Jahrzehnte später *Peñas arriba.* Widerwillig entschließt sich Marcelo, ein junger Müßiggänger aus Madrid, den wiederholten Einladungen seines Onkels, des *cacique* eines abgelegenen Dorfs in der kantabrischen Gebirgskette zu folgen. Doch bald schon lernt er Landschaft, Lebensform und Menschen der Provinz so sehr schätzen, daß er – am Höhepunkt und zugleich Ende seiner Konversion – eine ihrer Töchter freit, was ihm natürlich mit dem Erbe von Besitz und Stellung des Onkels gelohnt wird – und dem Leser zur Genugtuung eines glücklichen Roman-Endes verhilft.

Ebenso glücklich endet eine außergewöhnlich komplexe Liebesgeschichte, die der feinsinnig-gebildete Diplomat Juan Valera ersann. *Pepita Jiménez* entwirft eine Dreiecksgeschichte, zu deren Entfaltung – ganz anders, als meist bei Galdós oder Pereda – Prozesse der Bewußtwerdung von je besonderen Interessen und Bedürfnissen bei den Eck-Protagonisten gehören. Die Titelheldin ist eine junge Witwe, die – wie die Mehrzahl junger Witwen in der Literatur der Neuzeit – unmittelbar vor der Verehelichung mit einem weit älteren Mann steht, der seinerseits – und das ist nicht ganz so selbstverständlich – dem Familienstand der Verwitweten angehört. Zu erahnen ist für den gewieften Leser, daß Pepita in den Armen des Sohnes enden wird, mit dem dieser Witwer gesegnet ist. Aber man wird es als eine spanische Variante dieses Erzähl-Schemas zu schätzen wissen, daß ihr dieser Sohn zunächst als (Priester-)Seminarist während eines kurzen Ferienaufenthalts begegnet und daß man sich darüber hinaus die Geschichte aus der Rahmenfiktion von ›Nachlaß-Papieren‹ eines verstorbenen Kanonikers erreimen muß, der wiederum – und so bleibt alle potentielle Peinlichkeit ›in der Familie‹ – als Onkel des

werdenden Priesters eingeführt wird. Tatsächlich erfüllen sich die guten Wünsche des Lesers für das potentielle Liebespaar, was allerdings den Literaturwissenschaftler nicht davon abhalten sollte zu fragen, wie der spanische Diplomat Valera – der übrigens unter schweren Depressionen litt, als er für längere Zeit in seiner Heimat leben mußte, – die Versöhnung der von der narrativen Basisopposition vorgegebenen Kontraste bewerkstelligte. Hier scheint dem Kleriker- Onkel aus der Rahmenfiktion die entscheidende Rolle zuzukommen. Denn da man aus seiner – durchaus sympathetischen – Perspektive die Romanze zwischen der jungen Witwe und dem scheuen Seminaristen miterlebt und den Eindruck gewinnt, daß der Onkel am Ende sogar seinen Teil zum glücklichen Ausgang beigetragen hat, konnte selbst in der Welt der spanischen Restauration das Abgehen von der vermeintlichen Priester-Berufung zugunsten ›gesunder Erotik‹ kaum als anstößig empfunden werden. Die im Vergleich zu anderen spanischen Romanciers seiner Zeit kaum zu übersehende Vielfalt und (offenbar gewollte) Inkohärenz der Erzählperspektiven, welche die Rolle des impliziten Lesers zum zentralen Element der Sinnstruktur von *Pepita Jiménez* macht und die textimmanente Erzählerrolle in eine (eher) humoristische (denn ironische) Distanz zur Handlung rückt, scheint im Fall Valeras aus einer biographisch sehr einfach zu belegenden Distanz gegenüber der restaurativen ›Illusion von Alltäglichkeit‹ entstanden zu sein. Jedenfalls läßt sich nach einer Lektüre seiner literaturkritischen Schriften die Vermutung ausschließen, daß solche Stil-Komplexität Anzeichen für von diesem Autor erfahrene Schwierigkeiten bei der Praxis der Wirklichkeitserfassung gewesen wären.

Ähnliches läßt sich, wenn auch aus ganz anderen, ja fast den entgegengesetzten Gründen, von dem 1891 publizierten Roman *Pequeñeces* des Jesuitenpaters Luis Coloma sagen – und wir beeilen uns vorab klarzustellen, daß es bei der folgenden Begründung dieser Behauptung (ausnahmsweise einmal) darum geht, eine Lanze für einen Text *gegen* den Tenor der Literaturgeschichten zu brechen, zu deren (aus durchaus löblichen Motiven erwachsenen) Gepflogenheiten es in Spanien seit Jahrzehnten (und beileibe nicht erst seit dem Ende des Frankismus) gehört, den unübersehbar für die politische Rechte engagierten Autoren des XIX. und XX. Jahrhunderts die Gütesiegel historischer Bedeutsamkeit, ästhetischen Werts und nationalkultureller Kanonisierung zu verweigern. Was den in seinen Romanen objektivierten Blick des Padre Coloma auf den gesellschaftlichen Alltag von der im spanischen Realismus vorherrschenden Perspektive unterscheidet, das ist die – zumindest in *Pequeñeces* – geradezu monomane Konzentration auf eine einzige soziale Gruppe – auf die konservative Oberschicht von Madrid –, zu deren typischer Weltanschauung der jesuitische Autor keinesfalls eine Spannung empfinden konnte. Die erste Lesergeneration der *Pequeñeces* hat diese Verengung des thematischen Horizonts in die Vermutung umgesetzt, daß es sich hier um einen ›Schlüsselroman‹ handeln müßte, und als Schlüsselroman wurden die *Pequeñeces* zu einem der ganz großen spanischen Bucherfolge des XIX. Jahrhunderts. Wir wollen nun beileibe nicht bestreiten, daß es Colomas Absicht gewesen sein könnte, eine

Bezugsetzung zwischen einzelnen Protagonisten seines Romans und einzelnen Persönlichkeiten der Madrider Gesellschaft nahezulegen. Bemerkenswerter scheint uns der (bewußte oder unbewußte) Verzicht auf einen die Romanhandlung strukturierenden Antagonismus von Protagonisten-Gruppen und Weltanschauungs-Typen, der dem Autor offenbar die Verpflichtung auferlegte, die für sein Erzählen notwendige Dynamik in besonderer Weise zu produzieren. Über weite Passagen der *Pequeñeces* ist die Dynamik von Colomas Erzählen die Dynamik eines kognitiven Prozesses: er ›enthüllt‹ Züge an den Repräsentanten der konservativen Oberschichten von Madrid, die ganz offenbar nicht zu den von einem Jesuiten und Romanautor mit seinen Lesern gegen Ende des XIX. Jahrhunderts in Spanien normalerweise geteilten Wissen gehörten. Anders formuliert: er führt seine fiktionalen Gestalten zunächst in Konformität mit solchen Wissenselementen ein, um sie zu variieren und zweideutig zu machen. Daß bei Coloma gerade nicht die alltagsweltlich-biographische Distanz, sondern die spezifische Nähe zur Referenz-Welt seiner Romanhandlung eine höhere Komplexität der sinnproduktiven Verfahren erzwang, zeichnet sich schon in der überzogenen Metaphorik des Vorworts zu den *›Pequeñeces‹* ab, welche – das zeigt die schwerfällige Insistenz des Autors – seinen Lesern kaum vertraut gewesen sein kann:

3 Porque si tú, lector pío y candoroso, sentado a las márgenes de los arroyos de leche y miel que fertilizan la Jerusalén celestial que habitas, has creído que existe la noción del bien y del mal en todos los corazones, con la misma claridad que tú la posees en tu entendimiento iluminado por la gracia, estás en un error crasísimo. En el mundo, y en cierta clase de mundo, sobre todo, el mal suele desconocerse a sí mismo, por esa misma confusión de ideas que en todos los órdenes reina. Cuando la relajación es general, sucede en una sociedad lo que a bordo de un barco acontece: que como todo se mueve igualmente, parece que nadie camina; preciso es que alguien se detenga para que haya un punto fijo que marque el atropellamiento de los otros y el rumbo peligroso de los que siguen caminando. Jamás harás conocer a un bizco su propio estrabismo, si no le pones delante un espejo fiel que le retrate su torcida vista; porque el ojo de la cara que sirve para ver y conocer a los demás no puede, sin un milagro que equivalga a esta gracia que tú disfrutas, verse y conocerse a sí mismo. Grande y caritativa obra, por tanto, será la del libro que sirva de punto fijo para avisar a los del barco que se alejan de la orilla; que sirva de espejo fiel al bizco desdichado, para que, comenzando por conocer allí su vista extraviada, acabe por odiarla en sí mismo.

Y aquí tienes explicado de paso el porqué me detengo a veces en pormenores harto nimios, que desdeñaría como artista y a que no descendería como religioso.128

Was an dieser erstaunlich differenzierten Reflexion zunächst enttäuscht, das ist die Überlegenheitsgeste, mit der Coloma seine eigene Erfahrung als *punto fijo* oder als *espejo fiel* ins Bild setzt. Dennoch bleibt unübersehbar, daß Coloma – anders als etwa Pérez Galdós – darauf aus war, eine von seinen Lesern unterstellte Kongruenz ihres eigenen Wirklichkeitsbilds mit den Strukturen der ihnen gebotenen Romanwelt zu brechen. Daß dies – und mithin ein kognitiver Prozeß – tatsächlich das Motiv seines Schreibens war, belegen sowohl der Romantitel als auch das

Ende des Romantextes. Der zunächst befremdliche Romantitel *›Pequeñeces‹* entpuppt sich schon bald als ›Zitat‹ aus dem Selbstbild der Madrider Oberschichten, wo man beschwichtigend als ›Kleinigkeiten‹ jene Abweichungen von den religiös begründeten Verhaltensformen interpretierte, welche als ›Todsünden‹ anzuprangern Colomas Anliegen war. Der letzte Absatz des Romantexts mutet dann wie eine geschliffene narrative Einlösung dieses Erfahrungs-Programms an. In beinahe Flaubert'scher Manier beschreibt Coloma die winzige Bewegung einer Protagonistin beim Betreten der Kirche, um anschließend denselben Vorstellungs-Gegenstand noch einmal, nun in scheinbar konnotationsfreier Beschreibung zu evozieren. Daß es damit Aufgabe des Lesers wird, ein mehrere Perspektiven synthetisierendes Bild (und darüberhinaus eine moralische Bewertung) zu bilden, deuten allein die drei auf das letzte Wort folgenden Punkte an, mit denen das Ende des ›Textes‹ abgesetzt wird vom Ende der Lektüre:

3 Mas ella, dando otro paso adelante, hizo un solo movimiento, una mera *pequeñez,* de esas que asombran a los hombres y regocijan a los ángeles: metió la mano en la pila del agua bendita y se la ofreció con la punta de los dedos ...129

Es ist fast überflüssig zu erwähnen, was der Jesuit Luis Coloma von seinen Lesern erwartete. Sie sollten die mittels Kursivierung des Wortes *›pequeñez‹* auf die Protagonistin zugeordnete Bewertung ihrer eigenen Geste dementieren, indem sie aus dem Relativsatz *›que asombran a los hombres‹* auf eine Erotisierung der Geste schlössen; und sie sollten die in solcher Erotisierung vollzogene Umkehr der Spiritualisierung (oder: Ent-Körperlichung) einer Körper-Bewegung durch die Berührung mit dem Weihwasser verurteilen. Daß ein Jesuit solche Profanierungen verdammt sehen wollte, daß er also die Strukturierung der christlichen Dichotomie ›Seele / Körper‹ in einer Hierarchie ethischer Werte suggerierte, wird niemanden überraschen. Gerade eine allzu entschiedene und ausschließliche Zuordnung solcher Wertungs-Suggestionen auf die religiöse Orthodoxie läßt uns aber leicht übersehen, daß die Grundstruktur des narrativen Faszinationstyps ›Ehe‹ (nicht nur) im spanischen Realismus des späten XIX. Jahrhunderts eben dieselbe Werte-Hierarchisierung vorausgesetzt, reproduziert und gewiß auch stabilisiert hat. Denn jene Ehen zwischen Gatten mit konträren Weltanschauungen mußten ja als Ereignis im Romangeschehen durch den Impuls körperlicher Anziehung motiviert werden; ihr stereotypes Scheitern ließ daraus eine *›bloß* physische Anziehung‹ werden, welche die von der ›eigentlich wichtigen‹ geistig- weltanschaulichen Nähe garantierte Harmonie allemal verfehlen mußte. Die 3 *esfera de los sentimientos puros* hatte Galdós in *León Roch* über den *campo turbulento de la fisiología* gestellt, und um auch hinsichtlich der nach der Trennung zwischen León und María Egipcíaca anstehenden ›Schuldfrage‹ jegliche (Leser-)Mißverständnisse ausschließen zu können, war das erzählerische Minimum an Liebe, welches er der frommen Protagonistin zuschreiben mußte, von vornherein auf sexuelle Erregbarkeit reduziert: *el amor de María permanecía inalterable, siempre*

*más vehemente que tierno, y tan poco espiritual como al principio.*130 Solche Abwertung der körperlichen Leidenschaft gegenüber der stets harmoniestiftenden geistigen Nähe und Durchdringung läßt sich als konstitutives Element der narrativen Struktur in den meisten Gesellschaftsromanen aus der frühen Phase des Schaffens von Pérez Galdós ausmachen, obwohl er sich möglicherweise nicht zu dieser Option bekannt hätte. Aber gerade solche den Intentionen und Überzeugungen der Autoren entzogene Prämissen müssen dazu beigetragen haben, daß die realistischen Romane der spanischen Restauration – über die Barrieren und Gräben der weltanschaulichen Konfrontationen hinweg – eine eigentümliche Verschränkung von ästhetischem Wahrheitsanspruch und gesellschaftlicher Wirklichkeits-Konstruktion beförderten, welche die epochale ›Illusion von Alltäglichkeit‹ stützte. Daß weltanschauliche Differenzen nun, wenigstens innerhalb einer bestimmten Toleranz-Zone, bestehen bleiben durften, war eine der Voraussetzungen für die sehr späte Genese der von Galdós und den Autoren seiner Epoche repräsentierten Romanform, bestätigte die Modernitäts-Ansprüche der spanischen Gesellschaft und verlieh den Konvergenzen in den Romanwelten von ›konservativen‹ und ›liberalen‹ Autoren eine besondere Suggestivkraft.

Wie einschneidend die Beschränkungen waren, welche diese ›wahre Wirklichkeit‹ auch den Autoren selbst auferlegte, läßt sich eindrucksvoll an den besonders markanten – und besonders komplizierten – Interferenzen zwischen der öffentlichen Rolle und dem Werk von Emilia Pardo Bazán erfahren.131 Wie kaum eine andere Persönlichkeit aus der kulturellen Welt Spaniens in ihrer Epoche muß Emilia Pardo Bazán unter jener ›wahren Wirklichkeit‹ gelitten haben. Sie stammte aus einer galizischen Adelsfamilie und blieb – in dieser Hinsicht ein Muster an affektiver und weltanschaulicher Konformität – den Lebensformen ihrer heimatlichen Region und den konservativen Werten der nationalen Geschichte leidenschaftlich verbunden. Zugleich aber – und vielleicht in dem Bewußtsein, als letzte Nachfahrin ihrer Familie einen eigenen Beitrag zur Wahrung eines bedrohten Vermächtnisses leisten zu müssen – weigerte sie sich während ihrer Jugend und bis ans Ende ihres Lebens, diesen Beitrag in der Unterordnung als Gattin und in der Einhaltung der (zumal für Frauen der Oberschicht) verbindlichen Normen erfüllt zu sehen. Sie geriet in die Spannungen zwischen dem Patriotismus und einer (stets als Versuchung erlebten) Bewunderung für jene Gesellschaften ihrer Epoche, wo der historische Schub eines Strukturwandels in den Frauenrollen bereits eingesetzt hatte; zwischen adliger Würde und bürgerlichem Leistungsethos, zwischen den Existenzräumen der Familie und der – in Spanien spezifisch begrenzten – kulturell-literarischen Öffentlichkeit, schließlich zwischen einer geradezu enthemmten Erotik und einer zum ausschließlichen Lebensprinzip erhobenen Intellektualität als konträren Modi der Selbstbehauptung und Selbstbestätigung. Nachdem ihre Offenheit und Neugierde zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Romanen und romantheoretischen Programmen von Emile Zola geführt und Emilia Pardo Bazán es gewagt hatte, ihre Reaktion auf den Naturalismus 1883 in dem – sehr bald Aufsehen erregenden – Buch *›La*

cuestión palpitante‹ festzuhalten, trennte sich ihr Gatte von einer Frau, die nicht nur den ersten Schritt getan hatte, um durch Arbeit eine öffentliche Gestalt zu werden, sondern damit auch – für immer – das Amoralismus-Verdikt gegen den Naturalismus mit ihrem Namen verband. Es ist für sie bezeichnend, daß Emilia Pardo Bazán dennoch auf der einen Seite bereit war, dem Wunsch ihres ›realitätsbewußten‹ Mannes entsprechend, vor der Gesellschaft weiterhin das Bild ehelicher Harmonie zu wahren, und daß auf der anderen Seite für sie, die nun unter der Notwendigkeit stand, ihre Bildung, ihre intellektuelle Neugierde und ihren Selbstbehauptungswillen zur Bestreitung des Lebensunterhalts einzusetzen, die Rolle der arbeitenden Frau zur großen Faszination der Romane und zur unabschließbaren Herausforderung der Existenz wurde. Als Erzählerin erfand sie keine arbeitende Frau ohne symptomatische Abstriche an Weiblichkeit, sozialem Status und moralischem Anspruch. Zunächst muß ›Arbeit‹ in der semantischen Ökonomie der Romane von Emilia Pardo Bazán stets von dem (für sie gewiß unermeßlich hohen) Preis des Verlusts spanischer Identität ausgeglichen werden, und dennoch zeigt sich am Ende regelmäßig, daß die – bei ihr immer – intellektuelle Arbeit der Frauen nicht mehr ist als eine (vermeintlich unauffällige) Strategie, um den Hafen der Ehe (möglichst mit einem adligen Spanier) zu erreichen. Sobald aber die Pardo Bazán ihren gebildeten und (gegen den Widerstand der Gesellschaft) arbeitenden Protagonistinnen die Ehre der spanischen Identität beläßt und darüber hinaus weder ihre Kompetenz noch ihre Motivationen in Frage stellt, zieht die Bedeutungs-Ökonomie ihrer Romane die physischen Aspekte der Weiblichkeit – die Schönheit und die erotische Ausstrahlung der Protagonistinnen – in Mitleidenschaft. Nicht umsonst verballhornt die Familie von María Fé, der sympathischsten und tüchtigsten aller arbeitenden Heldinnen im Werk der Emilia Pardo Bazán, ihren Taufnamen in den gehässigen Rufnamen *›Feíta‹* – dem sich die so Verspottete nie widersetzt.

Daß es der Autorin nicht gelingen will, die Variationen dieses Erzählmotivs zu einem auch für sie selbst ideologisch annehmbaren Kompromiß zu bringen, zeigt uns, wie unfreiwillig Doña Emilia den lebenslangen Konflikt zwischen ihrer eigenen Rolle und der ›wahren Wirklichkeit‹ in der spanischen Restauration durchstand. Eben weil sie an die ›Wahrheit‹ dieses Wirklichkeitsbilds leidenschaftlich glaubte, konnte das Urteil von Emilia Pardo Bazán über den französischen Naturalismus nicht anders ausfallen als bei allen anderen spanischen Intellektuellen ihrer Epoche. Dennoch ist sie – zwar zu unrecht, aber – keineswegs zufällig als ›Hauptvertreterin des spanischen Naturalismus‹ in die Literaturgeschichten eingegangen. Denn gerade Emile Zolas pathologischer Blick auf die Gesellschaft, dessen literarische Konsequenzen auch Doña Emilia als *excesos* identifizierte und verurteilte und gegen den sie mit der ihr eigenen Vehemenz christliche Moral und einen Anspruch des spanischen Volks auf überzeitliche moralische Überlegenheit verkündete, eben jener Blick des Romanciers Zola, der nicht selten Bedürfnisse und Triebe des einzelnen gegen die Krankheiten der Gesellschaft pathetisch ins Recht setzte, muß für die Leserin Emilia

Pardo Bazán eine – gewiß vorbewußte – Kompensationsmöglichkeit geboten haben, welche ihre psychische Bedrängnis milderte. Diese Deutung bestätigt sich in der widerspruchsvollen Vielschichtigkeit ihres Zola-Bildes, das immer neue Spannungen bot zwischen der Verurteilung von *excesos,* einer höchst überraschenden Identifikation mit den ›kranken‹ Roman-Gestalten und einer geradezu arroganter Verachtung für alle positiv-gesunden Helden:

3 En cuanto a sus defectos (sc.: los de Zola), mejor diré a sus excesos, ellos son tales y tanto los va acentuando y recargando, que se harán insufribles, si ya no se hicieron, á la mayoría. Pecado original es él de tomar por asunto no de una novela, pero de un ciclo entero de novelas, la odisea de la *neurosis* al (sic) través de la sangre de una familia. Si esto lo considerase como un caso excepcional, todavía lo llevaríamos en paciencia; pero si en los *Rougon* se representa y simboliza la sociedad contemporánea, protestamos y no nos avenimos a creernos una reata de enfermos y alienados, que es, en resumen, lo que resultan los *Rougon.* ¡A Dios gracias, hay de todo en el mundo, y aún en este siglo de tuberculosis y de anemia, no falta quien tenga mente sana en cuerpo sano!

Dirá el curioso lector: ¿según eso, Zola no estudia sino casos patológicos? No hay en la galería de sus personajes alguno que no padezca del alma ó del cuerpo, ó de ambas cosas á la vez? Sí los hay: pero tan nulos, tan inútiles, que su salud y su bondad se traducen en inercia, y casi se hacen más aborrecibles que la enfermedad y el vicio ... los héroes virtuosos de Zola son marionetas sin voluntad ni fuerza. Lo activo en Zola es el mal: el bien bosteza y se cae de puro tonto. ¡Cuidado con la singularísima mujer honrada de *Pot-bouille!* ¡Pues y el sandio protagonista de *El vientre de París!* Es cosa de preferir á los malvados que al menos están descritos de mano maestra y no se duermen.132

Daß unsere Bezugsetzung zwischen den Facetten von Emilia Pardo Bazáns spannungsreicher Zola-Rezeption und der psychischen Kompensation ihrer leidvollen Biographie nicht im Status einer allzu riskanten Hypothese verbleiben muß, verdanken wir einer literarhistorischen Entdeckung der jüngsten Vergangenheit. Emilia Pardo Bazán und Benito Pérez Galdós standen sich nicht allein als Romanautoren derselben Epoche nahe, welche gemeinsam an die ›Wirklichkeit‹ moralischer Wertungsprämissen und an die Überlegenheit geistiger Harmonie über ›bloß‹ körperliche Anziehung glaubten; sie waren auch über Jahre in sexueller Leidenschaft einander verbunden, die sie ihrer Mitwelt mit bewundernswerter Umsicht zu verbergen wußten. Wären Emilia und Benito nicht als ›große Gestalten‹ in die Tradition der Literaturgeschichte eingegangen, so ließe kaum ein Satz ihrer 1975 zuerst veröffentlichten Korrespondenz aus den Jahren 1889 und 1890 erahnen, daß die Verfasser dieser hastigen Notizen und die semantische Belastbarkeit ihrer Sprache beständig überfordernden erotischen Reminiszenzen zu den erfolgreichsten Literaten einer ebenso prüden wie bigotten Gesellschaft gehörten. Nicht das überlegene literarische Prestige von Galdós scheint ihre Verbindung geprägt zu haben, sondern der Kontrast zwischen der exuberanten Leibesfülle der im vierzigsten Lebensjahr stehenden Emilia und dem schmächtigen Körper ihres Liebhabers, für den wenig später ein mitleiderregendes Siechtum

beginnen sollte. Eine andere Lesart jedenfalls lassen Zeilen wie die folgenden kaum zu:

3 Esta mañana al leer tu cartita, se me derretía el corazón de cariño. Ayer pasé soñando contigo toda la noche. Y ya ves si necesitaré hacerme violencia para tratarte con amor y para apretarte con delirio. ¿Quieres que te diga la verdad? Siempre me he reprimido algo contigo por miedo a causarte daño físico; a alterar tu querida salud. Siempre te he mirado (no te rías ni me pegues) como los maridos robustos a las mujeres delicaditas y tiernamente amadas, que tienen con ellas *menágements* (sic). Por lo demás, y autorizada y rogada por ti, lo fácil y lo agradable para mí es hacerte mil zalamerías. A eso me inclina no sólo el cariñazo que te tengo, sino mi condición de gallega arrulladora y mimosa. Verás cuantas tonterías hago y digo. ¿Apostemos a que vas a reirte?

Pánfilo de mi corazón: rabio también por echarte encima la vista y los brazos y el cuerpote todo. Te aplastaré. Después hablaremos tan dulcemente de literatura y de Academia y de tonterías. ¡Pero antes te morderé un carrillito! Mono, dormirás estos días. Dios quiera que si. No pienses mucho, no.133

Nun ist die Tatsache einer solchen Beziehung eigentlich nicht der Rede wert, und man würde ein Spanien- Klischee perpetuieren helfen, wenn man behauptete, daß die Emilia und Benito fesselnde Passion in der Restaurationsepoche eine staunenswerte Ausnahme gewesen sei. Wirklich erstaunlich ist das klare Bewußtsein der Liebenden von dem Sachverhalt, daß so erfahrene Körperlichkeit eine echte Umkehrung jener Wertehierarchie war, zu deren ›Wirklichkeit‹ sie als Schriftsteller beitrugen: 3 *Si, yo me acuesto contigo y me acostaré siempre, y si es para algo execrable, bien, muy bien, sabe a gloria, y sino, también muy bien, siempre será una felicidad inmensa, que contigo y solo contigo se puede saborear, porque tienes la gracia del mundo y me gustas más que ningún libro. Yo si que debía renunciar a la lectura y deletrearte a ti solo.*134 Emilia und Benito spürten, daß ihre Leidenschaft, die als Leidenschaft des Körpers ›Treue‹ in den langen Phasen räumlicher Trennung nicht fordern konnte, einfach nicht mit der gesellschaftlichen Moral zu vermitteln war, ja nicht einmal in einem Spannungsverhältnis zu dieser Moral stand. Darauf antworteten sie mit ironischen Akten ihrer Entwirklichung: 3 *Ante la moral oficial no tengo defensa, pero tú y yo se me figura que vamos un poco para nihilistas en eso.*135

Doch während die Distanz zum Alltag im Bewußtsein der Liebenden kaum hätte größer sein können, zwang dieser Alltag als Ort ihres sozialen Lebens Emilia und Benito oft eine Nähe von sexueller Leidenschaft und moralischer ›Wirklichkeit‹ auf, die grotesk – im terminologisch-prägnanten Sinn des Begriffs – scheint. Emilia hatte im Zug eine ihrer Tanten auf einer Wallfahrt nach Lourdes begleitet. Sie hatte jenen Gegenzug nicht mehr erreicht, dessen Ankunftszeit in Madrid Voraussetzung der Abmachung ihres nächsten *tête-à-tête* mit Benito war; und sie schob die Schuld auf ihre Tante, die sich allzu lange beim Kauf von Rosenkränzen aufgehalten hätte. In langen Stunden des Wartens verflochten sich in ihren Tagträumen Erinnerungen und Phantasien an die Sinnlichkeit religiöser und sexueller Gefühle:

3 Mi vida: en este momento acabo de perder el tren que debía llevarnos a España: lo perdí por causa de mi tía que a última hora se puso a comprar rosarios ...

Es necesario que nos veamos, y además lo deseo mucho.

Acaso podamos llegar el martes, pero por la tarde. En ese caso te avisaré por un billetito.

Soy tu rata, que te ama y está rabiando con este contratiempo. De esta vez no he tenido aquí la emoción religiosa acostumbrada. ¿Por qué será?

Un momentito la tuve, pero después ... voló.

Te quiero con toda mi alma.136

Solche Erlebnisse haben sicher Reflexe in den Werken von Emilia Pardo Bazán und Benito Pérez Galdós hinterlassen. Denn die Romane des spanischen Realismus waren Teil einer ›Illusion von Alltäglichkeit‹, welche die Körper entwirklichte. Wenn wir die Körper hier überhaupt in eine Beziehung zu den Texten gesetzt haben, so deshalb, weil es verstehen hilft, wie Emilia Pardo Bazán und Benito Pérez Galdós als öffentliche Gestalten problemlos erwartungskonforme Rollen spielen konnten, und – allgemeiner – warum man ›in der Wirklichkeit‹ der Restaurations-Gesellschaft die uns so greifbaren Ambivalenzen, Spannungen, Widersprüche weder erfahren konnte noch zu erfahren brauchte. Für Galdós freilich mögen die Spannungen in der Lebensform zu jenen Vorbedingungen gehört haben, die seine bemerkenswerte Entwicklung als Schriftsteller ermöglichten. Auf diese Entwicklung müssen wir schon deshalb eingehen, weil es zwar einerseits berechtigt ist, den bis heute populären Pérez Galdós der Gesellschaftsromane so darzustellen, daß an seinem Werk der Beitrag des realistischen Romans zum Entstehen restaurativer ›Wirklichkeit‹ vergegenwärtigt wird, weil aber andererseits eine Beschränkung auf diese Perspektive die Chance verspielte, anhand einer deutlichen Verschiebung der Formen in Galdós' Spätwerk einer Umstrukturierung jener Bedingungen auf die Spur zu kommen, unter denen die spanische Gesellschaft sich selbst erfuhr. Wie vielleicht kein anderer Autor seiner Zeit repräsentiert der alte Galdós den in Spanien so spät einsetzenden Entfaltungsprozeß des historischen Bewußtseins. Wenn man den Endpunkt dieser Entwicklung kennt, dann läßt sich retrospektiv in den poetologischen Reflexionen des jungen Galdós das Potential eines Gedankens ausmachen, der sich als Voraussetzung für die Historisierung seines Bewußtseins zweifellos deuten läßt. Der junge Galdós hatte die Weltsicht jener gesellschaftlichen Schicht, die man damals *›clase media‹* nannte, ohne jegliche Skepsis mit der ›wahren Wirklichkeit‹ identifiziert; aber er verstand diese Identifizierung von Beginn als ein Gebot der historischen Stunde:

3 Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social; ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales

y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias.137

1873, drei Jahre nach Veröffentlichung dieser Sätze, begann Benito Pérez Galdós die Arbeit an einer monumentalen Reihe von historischen Romanen, welche in mehreren Schüben der Konzentration und der Schreibkraft während der folgenden Jahrzehnte zu einem in seinen Ausmaßen gigantischen – und dennoch unabgeschlossenen – Bild der sozialen und politischen Geschichte Spaniens von der Niederlage bei Trafalgar bis zur Restauration von Cánovas del Castillo auswachsen sollte – den *Episodios nacionales.*138 Bestimmt war es keine subtile Untertreibung, wenn Galdós – mit schier unerträglicher Schlichtheit den Topos *›prodesse et delectare‹* reproduzierend – immer wieder betonte, daß diese Hinwendung zur nationalen Geschichte die Nützlichkeit der Wissensvermittlung mit dem unschuldigen Vergnügen an literarischer Lektüre verknüpfen sollte: 3 *presentar en forma agradable los principales hechos militares y políticos del período más dramático del siglo, con objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) á los aficionados á esta clase de lecturas.*139 Solche Biederkeit unterbot den Eindruck, daß die politischen Wirren und Kämpfe, die Angst vor der Ungewißheit und bedrohlichen Unsicherheit der nationalen Zukunft ein erster Schritt zu Galdós' Roman der Nationalgeschichte gewesen waren. Aber die politischen Fragen und die politischen Wünsche von Galdós müssen es jedenfalls gewesen sein, die ihm von Beginn an das Verfahren nahelegten, mentale Horizonte und zum Geschehen sich verstrickende Handlungslinien aus der Perspektive eines Roman-Protagonisten zu entwerfen, der seinerseits – zunächst – stets so konturiert war, daß man ihn problemlos als Repräsentanten einer jeweiligen sozialen Gruppe identifizieren konnte. Wenn dies in der *Primera Serie* der *Episodios* Gabriel Araceli ist, der in der Welt des Unabhängigkeitskriegs (befördert durch die Tugenden der Tapferkeit, des Muts, der Brüderlichkeit und des Patriotismus) die exemplarische biographische Linie vom Waisenkind zum General des nationalen Heeres durchläuft, so erkennen wir darin eine Reaktion von Galdós auf die konfuse Gegenwart des *Sexenio:* Spaniens Schicksal, glaubte er, müßte sich zum Guten wenden, wenn es einem neuen Mittelstand gelänge, den aufgrund seiner Kompetenz und seiner Dynamik verdienten Einfluß in der Gesellschaft zu gewinnen. Doch schon mit der (während der ersten Jahre der Cánovas-Restauration geschriebenen) *Segunda Serie,* welche ihrerseits die grausame Restauration Fernandos VII. und das darauf folgende ›ominöse Jahrzehnt‹ evoziert, wurde dieser Blickwinkel, der zunächst ja von der Struktur der Erzählsituation in Galdós Gesellschaftsromanen kaum abwich, zunehmend vage. Denn nun führte Galdós nicht nur immer neue Charaktere der Monomanie *(›locos‹)* ein, welche ein kritisches Licht auf den für ihn fatalen Hang der Spanier zur Privatisierung der Weltbilder werfen sollten; das Gemälde der Epoche Fernandos VII. war darüber hinaus in einem Konflikt zwischen zwei Protagonisten zentriert, deren Namen – Salvador Monsalud und Carlos Garrote – jede Interpretation überflüssig machen. Denn

natürlich ist es das Sinnemblem von den ›zwei Spanien‹, auf das wir hier stoßen, und es muß wohl dessen schon im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts einsetzende Popularität gewesen sein, welche in der *Segunda Serie* den vorher vollmundigen Optimismus des Erzählers in vielen Passagen stocken ließ.

Zwischen diesen Romanen und der *Tercera Serie* jedoch liegt der eigentlich entscheidende Umbruch der Erzählform und der auktorialen Wertungen – über ihn hinaus blieb die Einheit der *Episodios* allein durch das Vorrücken auf der chronologischen Linie der Referenz-Ebene gewahrt. Die Publikation der Romane aus der *Tercera Serie* setzte im April 1898, wenige Monate vor einer nationalen Katastrophe ein, vor der Niederlage Spaniens gegen die Vereinigten Staaten im Kampf um die Kolonie Kuba, und der Pessimismus, mit dem Galdós die Restauration Fernandos VII. gezeichnet hatte, steigerte sich in der Fortsetzung der *Episodios* zu einer apokalyptischen Stimmung. Thema der *Tercera Serie* war – in erneuter Verbindung mit der Gegenwart der Roman-Produktion – der Bürgerkrieg zwischen Moderantismo und Carlismo. Als zentraler Protagonist tritt Fernando Calpena, der Sohn eines polnischen Prinzen und einer spanischen Gräfin, in den Vordergrund, doch die Sympathie des Erzählers – und was ihm noch an politischer Hoffnung verblieb – gehörte dem Opfer der Geschichte, dem spanischen Volk, dessen Blut zum Emblem der Bürgerkriegs-Darstellung wurde: 3 *Corría el líquido por las calles, mezclándose en algunos sitios con el rojo de la sangre tan fácilmente derramada como si los cuerpos humanos fuesen odres que se vacían para volverlos a llenar.*140 Zugleich verdichtete sich in der *Tercera Serie* das bis dahin sporadische Auftreten monomaner *locos* zum tragikomischen Narrenfest in der Szenerie des Schluß-Romans, den Galdós der Hochzeit Isabels II. widmete.

Geradezu psychiatrisch wird die Erzählperspektive in der *Cuarta Serie* und in der *Serie Final* (vom europäischen Revolutionsjahr 1848 bis hin zur Abdankung Isabels II. / vom ›Interregnum‹, mit dem der *Sexenio liberal* begann, bis zur Machtübernahme von Cánovas del Castillo), die Pérez Galdós zwischen 1902 und 1912 (acht Jahre vor seinem Tod) in wachsender physischer und psychischer Erschöpfung schrieb – einer Erschöpfung, durch die seine Imagination blasser und sein Pessimismus zu der Überzeugung wurde, in eine absurde Welt und eine absurde Geschichte geboren zu sein. Die *Cuarta Serie* legt den Ort der Rahmenfiktion ins Archiv des Marqués de Beramendi, der ›in völliger Klarheit sieht, was zu tun und was nicht zu tun wäre; der Isabel II. die klügsten Ratschläge geben, ihr die aus dem exzentrischen Verhalten erwachsenden Gefahren aufzeigen könnte. Was er jedoch nie tut. Stattdessen bleibt er im Angesicht der Königin immer ein ergebener Höfling, der mit einem feinen Lächeln noch das unsinnigste Handeln hinnimmt. Obwohl er sich über ihren Wahn keine Illusionen macht‹.141 Zwar dringt das Erzählen der *Episodios* in der abschließenden *Serie* nicht weiter vor als bis zur Übernahme der staatlichen Macht durch Cánovas del Castillo. Aber da diese ereignisgeschichtliche Wendung ja die Strukturen der politischen Entwicklung für lange Jahrzehnte vorbestimmt hatte,

erreichte die von Beginn der *Episodios nacionales* deutliche Überlagerung der je thematisierten Vergangenheit durch den Horizont der Schreib-Gegenwart nun einen Höhepunkt: der historische Roman wurde zugleich zu einem fast autobiographischen Roman. Wie der am Ende seines Lebens erblindende Galdós verbringt Tito, ein Protagonist aus der Epoche von Cánovas, seine Tage in der Enge und Dunkelheit eines Zimmers; er setzt die absurde Wirklichkeit in unendliche Distanz und läßt die Zeit ohne Grenzen von Tag und Nacht an seinem Bewußtsein vorbeiziehen.

Die Hoffnung auf das ›Volk‹ artikulierte sich in einem mythologisch gewordenen Diskurs, dessen Metaphorik an Töne politischer Prophetie erinnert, wie man sie etwa auch am Ende von Zolas Bergarbeiterroman *Germinal* findet. Doch durch die Bilder und Symbole dringt die Stimme des hilflosen Blinden Benito Pérez Galdós, der in seinen letzten Lebensjahren – schon im frühen XX. Jahrhundert also – auf Theaterbühnen und auf politischen Versammlungen der Sozialisten als ein durch seine hinfällige Lebendigkeit schaudererregendes, durch die Integrität und Dimension seines Lebenswerks pathetisches Relikt der nationalen Vergangenheit auftrat:142

3 La semilla lanzada por filósofos y pensadores no germina sino cuando cae en los cerebros y en las almas de los que más directamente soportan el mal humano, de los mal comidos y semidesnudos, de los que soportan todas las cargas y no gozan de ningún beneficio.

... mas para que de las revoluciones salga vida eficaz, es preciso que se casen y procreen la fuerza pensante y la mecánica o impulsiva.143

›Mythologisch‹ haben wir diese Sprache nicht allein wegen der sie charakterisierenden Bilder und Formen genannt; ›mythologisch‹ ist sie vor allem – und darin zeigt sich ein bedeutsamer Wandel in Galdós' Verhältnis zur Wirklichkeit –, weil hier die als Basis kritischen Urteilens aufscheinenden Wert-Prämissen gesetzt und nicht mehr an vorgängige Erfahrungen gebunden sind. Als Galdós das Romangeschehen von *Trafalgar* um den im Unabhängigkeitskrieg zum Mittelstand aufsteigenden Gabriel Araceli zentrierte, war für ihn die ›ästhetische Wahrheit‹ des Romans noch ganz selbstverständlich identisch mit der ›Wirklichkeit‹ gewesen. Zugleich hatte ›Wirklichkeit‹ als ästhetisch wahre Romanwirklichkeit auch den Anspruch impliziert, als normativ zu gelten. In dem Maß aber, wie der Schwerpunkt der Handlung auf Protagonisten verschoben wurde, die andere gesellschaftliche Klassen – nicht mehr nur den Mittelstand – vertraten, wie die Zentralperspektive des Erzählens sich spaltete und später auflöste, gab Galdós auch das Prinzip der Deckungsgleichheit zwischen ästhetischer Wahrheit und historischer Wirklichkeit auf. An die Stelle der Modellierung historischen Wissens zu beinahe erbaulichen Exempeln trat die Evokation der Vergangenheit als eines opaken Sinn-Raums aus Erinnerungen des Leids, wahnhaften Obsessionen und – nun endgültig – verlorenen Hoffnungen.

Diese Auflösung des textuell konturierten Sinns läßt sich zurückbinden an jene Elemente eines nur potentiellen historischen Bewußtseins, die wir

am Beginn unserer Überlegungen zu den *Episodios nacionales* in einer romanpoetologischen Reflexion von Benito Pérez Galdós aus dem Jahr 1870 entdeckt hatten. Wäre historisches Bewußtsein damals schon mehr als eine bloße Möglichkeit im Denken von Galdós gewesen, dann hätte er in seiner jahrzehntelangen Arbeit an den *Episodios* vielleicht die aufsteigende teleologische Linie des Fortschritts als Darstellungsprinzip durchgehalten. Eben solche Sicherheit entging dem Autor der *Episodios nacionales,* weil eine sich immer intensivierende Sensibilität in der Perspektivierung der Vergangenheiten und in der Erfahrung der jeweiligen Gegenwarten jene Möglichkeit von Teleologie ausschloß: als Vorgeschichte bedrückender Gegenwarten konnte die Vergangenheit nicht mehr Ausgangspunkt und Durchgangsphase eines national-historischen Fortschrittsoptimismus sein. Deshalb steht am Ende der erzählten National-Geschichte – am Ende von *Cánovas,* dem letzten Roman der *Serie final,* – auch nicht das Relief einer eindrucksvollen Szenerie des Schreckens, sondern die Öde einer *epoca boba.* Auf der letzten von vielen tausend Seiten der *Episodios nacionales* kommt *tía Clío* zu Wort, die zur grotesken Gestalt geläuterte Muse der Historiographie. Sie schläft in der Pförtnerloge der Madrider *Academia de la Historia* und bürstet Menéndez Pelayo allmorgendlich in mütterlicher Fürsorge den Rock.144 Die Schlußworte des Romans sind die Worte des Testaments dieser Klio, die stirbt, weil man in der Gewißheit, einer *época boba* anzugehören, keine Geschichten mehr über die Geschichte schreiben kann:

3 »Hijo mío: Cuando a fines del 74 te anuncié en una breve carta el suceso de Sagunto, anticipé la idea de que la Restauración inauguraba *los tiempos bobos,* los tiempos de mi ociosidad y de vuestra laxitud enfermiza ...

La paz, hijo mío, es don del cielo, como han dicho muy bien poetas y oradores, cuando significa el reposo de un pueblo que supo robustecer y afianzar su existencia fisiológica y moral, completándola con todos los vínculos y relaciones del vivir colectivo. Pero la paz es un mal si representa la pereza de una raza y su incapacidad para dar práctica solución a los fundamentales empeños del comer y del pensar. Los *tiempos bobos* que te anuncié has de verlos desarrollarse en años y lustros de atonía, de lenta parálisis que os llevará a la consunción y a la muerte ...

Alarmante es la palabra revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu nación. Declaraos revolucionarios, díscolos si os parece mejor esta palabra, contumaces en la rebeldía. En la situación a que llegaréis andando los años, el ideal revolucionario, la actitud indómita si queréis, constituirán el único síntoma de vida. Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento ... Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos, y mientras no venzáis a la muerte, no os ocupéis de *Mariclío ...* Yo, que ya me siento demasiado clásica, me aburro ..., me duermo ...«145

Wo Klio schläft, ruht die Geschichte; weil die Geschichte sich nicht mehr bewegt, zieht sich Klio zurück. Es wäre an den Spaniern, meinte Benito Pérez Galdós, nun selbst die Geschichte zu bewegen – und die schlummernde Klio zu wecken. Wir werden erfahren, daß diese Allegorie auch als eine Prophezeiung gelesen werden kann, die sich in der Ungeduld

der spanischen Intellektuellen während der Jahre und Monate vor Ausbruch des Bürgerkriegs erfüllen sollte.

Wie die realistischen Romane aus den ersten Jahrzehnten der Restaurationsepoche, allen voran die Gesellschaftsromane und die dem nationalen Unabhängigkeitskrieg gewidmeten *Episodios nacionales* von Galdós, fundiert gewesen waren in der Prämisse einer Kongruenz von ›ästhetischer Wahrheit‹ und ›Wirklichkeit‹, so fällt in dieser resignativen Allegorie aus dem Jahr 1912 Klios Schlummer (die Unmöglichkeit, vergangene Wirklichkeit literarisch zu gestalten) mit den *tiempos bobos* zusammen. Zwischen 1870 und 1912 war die Biographie von Benito Pérez Galdós

[1833-1939: Tod in der Literatur. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1102
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 1, S. 688 ff.)]

ein Prozeß politischer und künstlerischer Desillusionierung gewesen. Leopoldo Alas, ein Professor für Rechtsphilosophie an der Universität der asturianischen Provinzstadt Oviedo, der als Literaturkritiker unter dem Pseudonym *›Clarín‹* enthusiastische Besprechungen zu den frühen, noch beinahe optimistischen Werken von Pérez Galdós geschrieben hatte,146 veröffentlichte selbst im Jahr 1884 einen Roman, der gänzlich abseits von der restaurativen ›Illusion moderner Alltäglichkeit‹ stand – ohne daß diesem Werk allerdings ein Prozeß der Desillusionierung vorausgegangen wäre.147 Zurecht hat man immer wieder festgestellt, daß *La Regenta* von Leopoldo Alas, der bald auch als Romanautor mit dem Pseudonym *›Clarín‹* signierte, die spanische Variante im europäischen Paradigma der *Bovary*-Geschichten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist.

Ana Ozores, Claríns ›Emma Bovary‹, verdankt ihren Beinamen *›la Regenta‹* dem ehemaligen Amt ihres Mannes, Victor de Quintanar, als Gerichtsvorsteher *(›Regente‹)* der Provinzstadt *Vetusta* (so das fiktionale Toponym für Claríns Heimatstadt Oviedo, die sich unschwer als die Referenz zum Ort des romanhaften Geschehens erschließen läßt). In ihrer Ehe mit dem ebenso väterlich besorgten wie impotenten Mittfünfziger können sich jene Erwartungen von Ana Ozores nie erfüllen, welche die Lektüren romantischer Romane und religiöser Erbauungsschriften geweckt haben. Zwei Protagonisten scheinen der *Regenta* mögliche Auswege aus solcher Frustration zu eröffnen: Alvaro Mesía, der Präsident der liberal-dynastischen Partei von Vetusta, ist der – trotz aller öffentlichen Bewunderung – in seiner *midlife-crisis* um die Erhaltung dieses Ruhms besorgte *Don Juan* der Stadt; Fermín de Pas ist als Domherr die rechte Hand des Bischofs und muß – am Beginn seines vierten Lebensjahrzehnts stehend – die Erfahrung verarbeiten, daß sich nicht alle Träume von einem unaufhaltsamen Aufstieg in der kirchlichen Hierarchie – weit über Vetusta hinaus – realisieren werden. Ana Ozores entscheidet sich für Alvaro Mesía. Sie tut das gegen den Rat des Konkurrenten Fermín de Pas, der in der Rolle des Beichtvaters seine neuerliche Niederlage abzuwenden sucht; dabei steht sie unter dem vielstimmig lockenden Einfluß der ›guten Gesellschaft‹ von Vetusta, die nichts sehnlicher herbeiwünscht als einen

so sensationsträchtigen Seitensprung. Ohnmächtig in seiner Eifersucht, ersinnt Fermín de Pas eine Intrige von exquisit-klerikaler Komplexität, durch die der – ganz in den Ehrbegriffen des *Siglo de Oro* lebende – ältliche Gatte von Ana Ozores seiner Schande gewärtig wird. In dem unvermeidlichen Duell zwischen dem (die *Don-Juan*-Rolle in allen Situationen nur sehr provinziell interpretierenden) Liebhaber und dem (aufgrund seiner Treffsicherheit als passionierter Jäger zunächst) zuversichtlichen Gatten der asturianischen Bovary findet der leidenschaftslose Ehemann den Tod – gegen jede alltägliche Wahrscheinlichkeit, wohl aber konform mit den Leseerwartungen. Alvaro de Mesía bricht für unbekannte Zeit nach Madrid auf. Fermín de Pas weigert sich, der – wie er meint – durch eigenes Verschulden zur Witwe Gewordenen je wieder die Beichte zu hören. Als Ana Ozores, für die Vetustas Kathedrale nun zu einem Ort der Einsamkeit geworden ist, dort ohnmächtig zusammenbricht, drückt ihr ein homosexueller Kirchendiener in der letzten Szene des Romans einen Kuß auf die Lippen. Er hatte sie am Beginn der Geschichte mit einem Fernglas vom Turm der Kathedrale beobachtet. Zum Bewußtsein zurückkehrend, glaubt die *Regenta* einen Krötenbauch auf ihrem Mund zu spüren. Als Schreckensgestalt der ›guten Gesellschaft‹ ihrer Stadt war eine Kröte in ihren Alpträumen erschienen.

Der Kontrast zwischen dem Blick vom Turm auf Anas Körper und dem Kuß in der Kathedrale kann veranschaulichen, daß der Roman nicht allein das Schicksal der Titelheldin erzählt, sondern auch – und vor allem – der kognitive Prozeß einer perspektivischen Annäherung ist. Doch ebenso wie der ›Kuß‹ am Ende des Romans als Kuß in der Kathedrale – als Kuß eines homosexuellen Mannes, als Kuß eines Kirchendieners, als Kuß auf die Lippen eines ohnmächtigen Körpers, als ›wie die Kälte eines Krötenbauchs‹ empfundener Kuß – alle Konturen des Begriffs und alle von ihm denotierte Wirklichkeit verliert, so lösen sich auch die im Text zunächst gegebenen Gestalten der Protagonisten, der Situationen und der Stadt vor der Annäherung des auktorialen Erzählers und mithin des Leser-Blicks auf. Die Welt des Romans *›La Regenta‹* ist bis in Einzelheiten textuell durch die Interferenz vielfältiger Diskurse verschiedener Herkunft, narrativ durch die Konkurrenz der Meinungen, des Wissens, der Urteile, der Absichten einer nur schwer überschaubaren Zahl von Protagonisten und wirkungspragmatisch durch die nicht auf Linearität und Sinnkohärenz reduzierbaren Überschneidungen immer neuer Blickrichtungen konstituiert. Doch keiner dieser Diskurse, keine Protagonisten-Meinung, keine Blickrichtung erweist sich im Prozeß der Lektüre als durchgängig dominant, so daß sie von der Relativierung durch andere Diskurse, Protagonisten-Meinungen, rezeptive Blickrichtungen ausgenommen wäre – obwohl man zunächst geneigt ist, unter der einen oder der anderen ›Stimme‹, auf der einen oder anderen ›Erzählebene‹ den Standpunkt und die Intention des Autors entdecken zu wollen.

Wie eine unbequeme Störung ihres eingeschliffenen Rezeptionshabitus muß auf Claríns zeitgenössische Leser ja schon die Erfahrung gewirkt haben, daß die in der Handlung der *Regenta* gebotene Differenziertheit und Vielfalt der Protagonisten-Typen mit dem gängigen Schema einer

Polarisierung in zwei ›weltanschauliche Lager‹ nicht in Einklang zu bringen war. Statt einen für die eine oder die andere Seite vorentschiedenen Kampf zu kämpfen, versammeln sich in der *Regenta* die Protagonisten in konzentrischen Kreisen wachsender Distanz um Ana Ozores, um die in ihren romantischen Tagträumen entrückte, in der Ehe noch unberührte und schon früh zur Waisen gewordene Tochter eines romantisch-liberalen Vaters. Ana Ozores ist das *objet du désir* der Provinzstadt. In einem Gesellschaftsroman von Pereda oder Galdós wären Ana und Alvaro de Mesía, wären Victor de Quintanar und Fermín de Pas auf dem Niveau der semantischen Tiefenstruktur jeweils einem von zwei ›Aktanten‹ zuzuordnen gewesen (wir könnten diese Aktaten ›Liberalismus/Progressismus‹ und ›monarchisch-nationalen/klerikalen Konservativismus‹ nennen); doch in Claríns Vetusta wirkt der Domherr intellektuell offener als der Präsident der Fortschrittspartei, scheint der pensionierte Gerichtsvorsteher weniger in die Sinnwelten der Vergangenheit verstrickt als seine junge Gattin mit ihrer liberalen Herkunft.

Welche Mentalität und welches Verhältnis zur literarischen Wirklichkeits-Konstitution objektivieren sich in solcher Differenziertheit? Nur wenig spricht dafür, die bis ans Ende des Romans durchgehaltene Verweigerung einer dominanten Perspektive als Ausdruck einer absoluten Erkenntnis-Skepsis zu deuten. Zwar hatte Leopoldo Alas zur ersten Schüler-Generation des krausistischen Pädagogen Giner de los Ríos gehört, zwar war für ihn als Literaturkritiker die Exaktheit der Wirklichkeitsbeschreibung immer ein entscheidendes Qualitäts-Kriterium gewesen; wenn man aber in der Lektüre erfahren hat, daß die Protagonisten-Typen in *La Regenta* trotz ihrer Perspektivenvielfalt – oder gerade in ihr – am Ende einen einzigen gesellschaftlichen Raum, nämlich das geschlossene Milieu von Vetusta als Fiktion evozieren, dann bietet es sich an, Claríns Werk als eine Problematisierung der restaurativen Illusion von moderner Alltäglichkeit zu verstehen, deren Wirkungspotential dadurch intensiviert wird, daß sie sich nicht zu einer Gegen-Illusion abrundet. Wer diesen Interpretations-Vorschlag akzeptiert, der kann Leopoldo Alas in der spanischen Kulturgeschichte zwischen zwei Horizonten der Erfahrung (hispanistisch: zwischen zwei ›Generationen‹) lokalisieren. Denn einerseits hatte er den weltanschaulichen Dualismus und den Erkenntnisoptimismus der Pérez Galdós, Pereda, Valera hinter sich gelassen, der so unbekümmert gewesen war, daß er nie dazu kam, Wirklichkeits-Konzeptionen in der Literatur überhaupt als Problem zu perspektivieren. Andererseits aber scheint sich Leopoldo Alas nie um die Lösung der ihm durchaus bewußten erkenntnispraktischen Schwierigkeiten bemüht zu haben, wie es jüngere spanische Intellektuelle seit dem Schock der Niederlage im Kuba-Krieg von 1898 an taten, um schon bald mit neuen Weltbildern und Denkstilarten an die Öffentlichkeit zu treten. Diesen kulturhistorischen Lokalisierungs-Versuch der *Regenta* führt der Text sozusagen ›immanent‹ mit sich; ja vielleicht ist *La Regenta* als ›Literaturroman‹148 aus einer offenbar intendierten Vielfalt intertextueller Zitate, Verweise und Konnotationen gebaut, um sich so ›selbst‹ in ein

Verhältnis zur europäischen, vor allem aber zur nationalen Literaturtradition setzen zu können. Immerhin steht genau im Zentrum der Handlung – so wie bei *Madame Bovary* die dem Mann der Titelheldin mißlingende Klumpfußoperation – eine Aufführung von Zorrillas *Don Juan Tenorio,* anläßlich derer sich die ›gute Gesellschaft‹ von Vetusta festlich gestimmt zur Kulturpflege vereint. Die Szene ist ›realistisch‹ im alltagssprachlichen Sinn des Begriffs, weil tatsächlich die jährliche Aufführung dieses Dramas zum Allerseelentag bis in unsere Gegenwart hinein ein Ritual der spanischen Gesellschaft war, von dem ein erheblicher Partizipations-Druck ausging. Wichtiger für uns ist freilich der Sachverhalt, daß gerade Zorrillas *Don Juan Tenorio* wie kaum ein anderer Text der spanischen Literatur den ›Geist‹, die Spannungen, Ambivalenzen und Bedürfnisse einer Epoche objektiviert.

Wie Clarín selbst jenes Drama und diese Epoche erfuhr, welche Einschätzung und welche Deutung er seinen Lesern nahelegen wollte, das sind Fragen, deren Beantwortung sich nicht ohne weiteres im Zentralkapitel von *La Regenta* finden läßt. Denn auch die *Don-Juan-Tenorio*-Aufführung ist polyperspektivisch gestaltet. Ana Ozores findet auf der Bühne die Welt ihrer eigenen Tagträume wieder. Ganz selbstverständlich fügt sie sich in den quasi religiösen Anspruch dieses Spiels, niemand anderes als sie *ist* Doña Inés und der fiktionale Don Juan *kann nur* Alvaro Mesía sein:

3 Para Ana, el cuarto acto no ofrecía punto de comparación con los acontecimientos de su propia vida ..., ella aún no había llegado al cuarto acto. ¿Representaba aquello lo porvenir? ¿Sucumbiría ella como doña Inés?, ¿caería en los brazos de don Juan loca de amor? No lo esperaba; creía tener valor para no entregar jamás el cuerpo, aquel miserable cuerpo que era propiedad de don Víctor, sin duda alguna. De todas suertes, ¡qué cuarto acto tan poético! ...

> Doña Inés decía:
> Don Juan, don Juan, yo lo imploro

de tu hidalga condición ...

Estos versos, que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necedad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo, sonaron en los oídos de Ana aquella noche como frase sublime de un amor inocente y puro que se entrega con la fe en el objeto amado, natural en todo gran amor. Ana, entonces, no pudo evitarlo, lloró, lloró, sintiendo por aquella Inés una compasión infinita. No era ya una escena erótica lo que ella veía allí; era algo religioso; el alma saltaba a las ideas más altas, al sentimiento purísimo de la caridad universal ..., no sabía a qué; ello era que se sentía desfallecer de tanta emoción.149

Von Anas geradezu bedrängender Identifikation entfernt, welche die Exzentrizität ihrer Persönlichkeit gegenüber der historischen Epoche der Restauration und gegenüber der Gesellschaft von Vetusta noch unterstreicht, erscheinen die auch untereinander divergierenden (Vor-)Urteile und Reaktionen ihres Gatten und ihres zukünftigen Liebhabers. Diese beiden Formen der Rezeption gewinnen im Raum des Romans eine

besondere Vielschichtigkeit, weil die Gesamtstruktur von Claríns Erzählung über die Aktualität des Theaterabends als zentraler Szene hinaus ja eine typologische Identität zwischen Alvaro Mesía und Don Juan, zwischen Victor de Quintanar und Don Gonzalo, dem Vater von Doña Inés, vorgibt, dessen Tod von der Hand des Verführers das Schicksal von Don Victor im abschließenden Duell der *Regenta* präfiguriert. Diese Korrespondenzen aktualisieren sich auch tatsächlich in den Reaktionen der zwei zukünftigen Rivalen auf das Drama, ohne daß ihnen dies als Akt der Identifikation bewußt zu werden scheint: 3 *A don Alvaro se le antojaba muy verosímil y muy ingenioso y oportuno el expediente de sujetar a don Luis y meterse en casa de su novia en calidad de prometido. Aventuras así las había llevado él a feliz término.*150 Einige Seiten weiter gewinnt die trivialste aller kulturbeflissenen Trivialitäten im Mund von Anas Gatten einen analogen Stellenwert: 3 *Quintanar ... expuso sus ideas en punto a literatura dramática, concluyendo como siempre con su teoría del honor según se entendía en el siglo de oro, cuando el sol no se ponía en nuestros dominios.*151

Wo sich Don Alvaro und Don Victor jedoch aufgefordert fühlen, ihr Verhältnis zum romantischen Geschehen auf der Bühne zu definieren, nehmen beide – entgegen der Parallelität der Romanhandlung – Distanz. Aber sie tun dies in signifikant divergierender Weise. Der liberale Provinz-Politiker Alvaro Mesía hält Zorrillas romantische Bemühung um die Versöhnung religiöser Orthodoxie und extatischer Individualität für unmoralisch, und um deutlich zu machen, daß gerade er damit den am tiefsten in der Tradition verwurzelten Standpunkt bezieht, ohne dafür irgendeine Kompetenz des historischen oder ästhetischen Urteils geltend machen zu können, läßt Clarín Alvaro Mesía die Überlegenheit der Don-Juan-Version Molières herausstreichen, deren atheistische Grundstimmung er natürlich nicht kennt:

3 Aunque a don Alvaro el drama de Zorrilla le parecía inmoral, falso, absurdo, muy malo, y siempre decía que era mucho mejor el *Don Juan* de Molière (que no había leído), le convenía ahora alabar el poema popular, y lo hizo con frases de gacetillero agradecido.152

Ausgerechnet Don Víctor, der pensionierte Staatsdiener, der seine ästhetischen Urteile im Rekurs auf die klassischen Texte des *Siglo de Oro* zu rechtfertigen pflegt, vertritt hingegen die in der Epoche der Restauration als ›modern‹ angesehene Lösung, in der allein sich Distanznahme und Genießen vereinen und ohne Widerspruch artikulieren lassen. Er kritisiert die Dramenhandlung, wo er sie an den Normen des Alltags mißt, und er lobt ihre Schönheit, wo er sie als Kunst sieht:

3 Quintanar no le perdonaba a Zorrilla la ocurrencia de atar a Mejía codo con codo, y le parecía indigna de un caballero la aventura de don Juan con doña Inés de Pantoja. »Así cualquiera es conquistador.« Pero fuera de esto, juzgaba hermosa creación la de Zorrilla, aunque las había mejores en nuestro teatro moderno.153

Wir sehen, daß Clarín die Divergenz dieser beiden Reaktionen auf die *Don-Juan-Tenorio*-Aufführung in der Provinz vor dem Hintergrund der differenten gesellschaftlichen Rollen von Alvaro Mesía und von Víctor de Quintanar als *Chiasmus* modelliert hat. ›Moderner‹, so wird dem Leser nahegelegt, ist, ohne daß er dies wissen und wollen könnte, Víctor de Quintanar. Der Don Juan der Restaurationsgesellschaft hingegen, Alvaro Mesía, kann sich nicht einmal für den romantischen *Don Juan Tenorio* begeistern, obwohl dieser schon ein halbes Jahrhundert zuvor zur Lieblingsgestalt des Theaterpublikums geworden war. Seine Beziehung zum klassischen Typ des spanischen Liebhabers erschöpft sich in einer geradezu ›mechanistischen‹ Kongruenz hinsichtlich der Technik ihrer Verführungsstrategien. Wenn wir uns nun am Ende fragen, welcher literarhistorische Stellenwert dieser offenbar mit großer Subtilität im Text angelegten Möglichkeit zukommt, eine vielschichtige und nuancierte Beziehung zur nationalkulturellen Tradition herzustellen, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß Don Víctor de Quintanar, der sich unter allen Gestalten von Claríns Roman in seinem literarischen Geschmack als der Modernste erweist – als treffsicherer Schütze, der von einem zitternden Salonlöwen im Duell durch einen Schuß in die Blase getötet wird, als impotenter Gatte, dessen Gesten väterlicher Fürsorge seine Frau nur mitleidvollen Respekt zollen kann, als Lobredner auf die Kultur und Literatur einer glorreichen Vergangenheit, der auf diese Kultur aus einer anachronistischen Perspektive blickt, – daß Víctor de Quintanar ein *neuer Don Quijote* ist.154 Damit aber nimmt er in der Handlung von *La Regenta* auch die Stelle des (beinahe, ganz?) unschuldigen Opfers ein.

Im komplexen Kontrast zwischen dem (fahrlässig- schuldigen) angstschlotternden Sieger Don Alvaro, einem in seinen spontanen Regungen ultramontanen Provinz-Präsidenten der Fortschritts-Partei, der sich zum *Don Juan* der romantischen Literatur verhält wie eine Marionette zu einem lebendigen Menschen, im Kontrast zwischen diesem zur grotesken Gestalt abgehalfterten Idealtyp des Liebhabers und dem *Quijote* Don Víctor de Quintanar deutet sich eine Umbesetzung in der Sinngestalt der nationalen Identifikationsfigur an. Und diese Umstrukturierung kollektiver Selbstreferenz wird eine wesentliche Voraussetzung für unser Verstehen der spanischen Kultur des XX. Jahrhunderts sein. Wer mit der Differenziertheit und Subtilität literarisch-realistischer Wirklichkeitskonstitutionen außerhalb Spaniens vertraut ist, der wird geneigt sein, Claríns *Regenta* als ›europäischstem‹ aller Romane des spanischen Realismus eine Vorrangstellung einzuräumen. Aber ist Clarín innerhalb der spanischen Tradition nicht auch durch eine spezifische Naivität gekennzeichnet? Implizierte der zu seinen Lebzeiten längst eingespielte Habitus der individuellen ›Entwirklichung‹ von gesellschaftlichen Normen und gesellschaftlicher Realität nicht schon immer jenes Wissen um die Ungreifbarkeit, die Inkohärenz, die Substanzlosigkeit der Wirklichkeit, dessen Vermittlung sich Clarín mit so viel Subtilität angelegen sein ließ? Das Problem einer epistemologiegeschichtlichen Einschätzung und Verortung des realistischen Romans in Spanien, auf das wir immer wieder zu sprechen

gekommen sind, kann auch nach unserer Beschäftigung mit dem Werk von Clarín beileibe nicht als gelöst angesehen werden. Es scheint sich im Gegenteil bis zur Unlösbarkeit kompliziert zu haben. Denn unser erster Eindruck, nach dem sich jene erkenntnispraktischen Schwierigkeiten, welche den funktionsgeschichtlichen Ort des realistischen Romans in Mitteleuropa markierten, für die spanischen Autoren gar nicht stellten, kann jetzt nicht mehr ohne erhebliche Differenzierungen aufrechterhalten werden. Aber auf der anderen Seite ist es erstaunlich, daß Clarín, der seinen Lesern die Garantie ›authentischer Wirklichkeitserfassung‹ verweigerte, nicht auch sein eigenes Erzählen zum Gegenstand solchen literarischen Agnostizismus machte. Muß nicht letztlich in der intellektuellen Szene Europas gegen Ende des XIX. Jahrhunderts auch seine Praxis als ›naiv‹ eingeschätzt werden, da sie doch ganz offensichtlich die Möglichkeit einer Darstellung ›von außerhalb‹ der Gesellschaft nicht problematisiert?

Mit solchen Fragen gelangen wir zu der Vermutung, daß sich vor dem Hintergrund einer spezifisch spanischen Tradition auch das ›Realismus-Problem‹ in einer ganz spezifischen Weise gestellt haben könnte. Wir spielen an auf den Gestus ›individueller Entwirklichung gesellschaftlicher Wirklichkeit‹, dessen Habitualisierung und dessen verschiedene Ausprägungen seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts wir in den vorausgegangenen Kapiteln immer wieder thematisiert haben. Dieser Gestus eröffnet aus der Perspektive des Individuums eine prägnante Alternative bezüglich des Verhältnisses zur Gesellschaft und der von der Gesellschaft konstituierten Wirklichkeit. Man kann sich dieser Wirklichkeit entweder unterordnen oder entziehen. Man kann sein Handeln entweder an gesellschaftlichen Normen orientieren oder sich über sein Handeln zum Individuum stilisieren. Und angesichts dieser Alternative von Einstellungen zur gesellschaftlichen Wirklichkeit scheint in Spanien die Frage nicht in den Vordergrund getreten zu sein, ob eine Form der Wirklichkeitserfahrung authentisch, adäquat oder wahr sei. So gesehen ist der Weg von den frühen Gesellschaftsromanen des *Sexenio* hin zur *Regenta* und den letzten *Episodios* des greisen Galdós nicht ein Weg wachsender Skepsis gegenüber der eigenen Erkenntnis und – allgemeiner – den menschlichen Erkenntnismöglichkeiten, sondern nichts anderes als ein neuerlicher Rückzug der Intellektuellen auf eine Position der Individualität fern von allen (am Ende des XIX. Jahrhunderts konkurrierenden) Konventionen, Normen und gesellschaftlichen Wirklichkeiten. Anders formuliert: die in Frankreich, England oder Deutschland dominierende Frage, ob Wirklichkeit im Alltag, in der Philosophie oder in der Literatur noch ›objektiv‹ zu erfassen sei, scheint in Spanien – bis hin ins frühe XX. Jahrhundert jedenfalls – zweitrangig gegenüber der Entscheidung geblieben zu sein, ob man sich gesellschaftlicher Wirklichkeit unterordnen oder ihr ›als Individuum‹ entkommen solle. Diese Reflexion erlaubt es uns auch, der erstaunlichen Aktualität der nationalliterarischen Figuren Don Juan und Don Quijote eine weitere Deutungsdimension zu erschließen. In ihrer für das XIX. Jahrhundert charakteristischen Ausprägung repräsentiert die Don-Juan-

Figur (bei Clarín: Alvaro Mesía) den vor allem für die Romantiker so dringenden Wunsch, in der Gesellschaft zu leben und doch Individuum bleiben zu können. Gerade die Handlung der *Regenta* belegt nun aber, wie sehr die Überzeugungskraft dieses Rollenangebots gegen Ende des Jahrhunderts schwand. Eben deshalb trat die Don-Quijote-Figur in den Vordergrund (Quintanar bei Clarín, der in der Abgeschlossenheit seines Zimmers weilende blinde Erzähler bei Galdós). Daß solcher Individualismus an der von ihm ›entwirklichten‹ Gesellschaft scheitern mußte, scheint sein Pathos zunächst nur gesteigert zu haben. Für die spanische Geschichte aber sollte sich nicht so sehr die Attitüde des individuellen Rückzugs aus der nationalen Gesellschaft als Verhängnis erweisen wie jene – andere – ›Entwirklichung‹ von Spaniens Rolle unter den Nationen, welche zur kollektiven ›Illusion der Alltäglichkeit‹ und zur Selbstsuggestion eigener ›Modernität‹ gehörte.

Jene moderne Alltäglichkeit, an deren Inszenierung der spanischen Gesellschaft so viel lag, implizierte, daran haben wir immer wieder erinnert, die Dichotomie zwischen einer kollektiven Welt der Zwecke und einer Welt der Freizeit, der Kunst, der Erbauung, in der sich Individualität entfalten können sollte. Nun war es eine der Prämissen der zeitgenössischen Diskussion über die Funktion des Romans, daß diese Gattung – wie alle Literatur – der von Zwecken entlasteten Welt zugeordnet wurde; dabei verstand es sich, daß gerade der Roman durch diese Zuordnung nicht an einen thematischen Schwerpunkt gebunden war. Vielleicht nirgends mehr als im Spanien der Restauration hob die inhaltliche Öffnung auf die Bereiche der Arbeit, der Politik oder des Kriegs den Roman von allen anderen literarischen Diskursen ab. Ihm gegenüber stand eine *Poesie,* die sich geradezu schwelgerisch in einem Repertoire von Szenen der Privatheit erging, um stets aufs Neue zu erweisen, daß solche Privatheit nicht im Gegensatz zur gesellschaftlichen Welt stand. Ihre Bereitschaft zur ›Versöhnung‹ – genauer gesagt: zu einer allen Spannungen zuvorkommenden Harmonie – läßt uns die Mehrzahl jener Gedichte, welche die spanischen Leser in den letzten Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende begeisterten, heute als unendlich mittelmäßig155 empfinden. Das Ausräumen aller Spannungen zwischen Privatheit und Gesellschaft taucht die in den Gedichten evozierten Situationen in ein Licht des Niedlichen und der Rührseligkeit.

Es ist daher kein Zufall, daß einige der prominentesten Lyriker – und übrigens auch Dramenautoren – jener Zeit neben ihrer literarischen Aktivität öffentliche Ämter bekleideten, was vielleicht dazu beitrug, daß zur ›Privatheit‹ als ihrem Thema sich ein Ton unverbindlich-privaten Plauderns in ihrer Sprache gesellte. Ramón de Campoamor, der schon zu Zeiten der Königin Isabel einer der Lieblinge des poesiebeflissenen Publikums gewesen war, hatte es immerhin zum *Gobernador Civil* in den Provinzen Alicante und Valencia gebracht, und so ist es kein Wunder, daß man fast in der Prüderie der Epoche zu ersticken glaubt, wenn man sich in der Lektüre des Gedichts *›La novia y el nido‹* seine Version eines Themenbereichs vergegenwärtigt, den wir heute – aus wissenschaftlich-aseptischer Distanz – ›Tagträume eines pubertierenden Mädchens‹

nennen würden. Isabel, das pubertierende Mädchen, träumt (mit spürbarer Zustimmung des Autors) von der Ehe und ist doch erfreulicherweise noch so unschuldig geblieben, daß sie nicht weiß, warum ihr Blick mehr und mehr von den nestbauenden Vögeln gefesselt wird:

> 3 »¿Para qué sirve un nido?«, con sorpresa
> se pregunta Isabel: cuestión obscura
> que ocurre a la vaquera y la princesa,
> y que una y otra de inquirir no cesa;
> pero que en vano resolver procura
> la que el tiempo pasó, casi en clausura,
> entre el rezo, las pláticas, la mesa,
> la música, el paseo y la lectura.
> ...
> Viendo el nido y pensando en su himeneo,
> lanza ardiente, a los pájaros que vuelan,
> las confusas miradas que revelan
> ya inocencia, ya miedo, ya deseo;
> pues ya mujer, sin serlo todavía,
> ante el hondo misterio de aquel nido,
> en sus ojos azules se encendía
> poco a poco un fulgor desconocido.156

Es liegt auf der Hand, wie hier das Thema vom Gegensatz und zugleich von der Harmonie der zwei Sphären des bürgerlichen Alltags konkretisiert ist. Auf der einen Seite steht die unberührte Reinheit des Töchterchens aus bester Familie; auf der anderen Seite gibt es keinen Zweifel über ihre Bestimmung zur Ehefrau und Mutter in einer standesgemäßen Heirat – und wir wissen, wie wenig die ›gute Gesellschaft‹ des XIX. Jahrhunderts bereit war, die jungen Frauen auf diese Rollen vorzubereiten. Campoamors – und seines Lesers – Blick auf die geforderte (und im Gedicht als ›natürlich‹ präsentierte) voreheliche Reinheit inszeniert sich als ein Blick der Rührung, in dem aber auch voyeurhafte Lüsternheit steckt. Für die Harmonie im Übergang von der kindlichen Unschuld zur ehelichen Pflichterfüllung – darum vor allem geht es in diesem Gedicht – steht die Natur ein: der Blick der kleinen Isabel auf die nestbauenden Vögel und ihr ›Ahnen‹ dürfen ebenso wenig zu ›Wissen‹ werden wie die Metaphern und Metonymien der onkelhaften Dichterstimme zu Konzepten. Bis hart vor die Entjungferung in der Hochzeitsnacht führt dann eine unerträglich lange Sequenz von Strophen. Genauer: bis vor die Schlafzimmertür der Jungvermählten, wo – wie anders – ein Engelchen den plätschernden Versen endlich Einhalt gebietet, so daß am Ende der Übergang von vorehelicher Unschuld und zu ehelicher Pflicht vertrauensvoll der Imagination der Leser anheim gestellt wird:

> 3 Aunque casi educada en un convento,
> ya sentía en su noble pensamiento
> algo más que ilusión y confianza,
> ignorancia y candor, fe y esperanza,
> pues al mirarse de su alcoba enfrente,

del abismo de amor dulce pendiente,
la sangre que a su rostro se arrebata
la pone del color de la escarlata ...
Mas, ¡oh Dios del pudor!, no tengáis miedo
que aquel resumen de la vida toda
con su deliruio y sus misterios cuente ...
Yo quisiera contarlo, mas no puedo,
porque sé que a la puerta donde hay boda
»¡Silencio!«, dice un ángel; y sonriente
pone después sobre la boca un dedo.157

Dieser Grad an Konformität mit den Konventionen der spanischen Restaurationsgesellschaft ist kaum zu überbieten, und wohl deshalb gehörte Campoamor zu den wenigen Autoren der Epoche, denen Clarín als Literaturkritiker kaum relativierte, ja geradezu unversöhnliche Kritik angedeihen ließ. Clarín, der ja eine fast asketisch-distanzierte Position zu jener gesellschaftlichen Wirklichkeit eingenommen hatte, mußte als unerträglich und künstlich erfahren, was für Campoamor und seine Lesergemeinde als innerster Bereich menschlicher Natur gelten sollte: 3 *Hay algo de artificio en el pequeño poema, algo que no excluye la belleza, pero que al cabo nos obliga a echar de menos la naturaleza como Dios la hizo. ¿Querrá creer usted, señor Campoamor (no va a querer), que encuentro más naturalidad y más sencillez en algunos versos de Garcilaso y de fray Luis, a pesar del Petrarca y de Horacio y del Oriente, que en algunos pasajes de los Pequeños poemas, donde sus candorosas niñas de usted hablan con los pájaros?*158

Noch gequälter und peinlicher fast scheinen uns seine Strophen, wo der *Gobernador civil* Ramón de Campoamor die Intimität seines eigenen Erlebens an den Leser vermittelt und – sozusagen als Erzähler – mit der Welt versöhnt. Das geschieht vor allem in einem Text unter dem zunächst mißverständlichen Titel *›El Tren Expreso‹.* Das ›lyrische Ich‹ (oder wollte Campoamor, daß man die genüßlich ausgebreitete Geschichte für biographisch bare Münze nahm?) befindet sich – im Schnellzug – auf der Rückfahrt von Paris, wo es eine amouröse Enttäuschung im Lebenstaumel zu vergessen gesucht hatte: 3 *Yo me vine a París desesperado / por no ver en Madrid a cierta ingrata.*159 Die Szenerie der Privatheit ist insofern ›realistisch‹, als es durchaus eine Konvention für die Herren der guten spanischen Gesellschaft war, regelmäßig in Paris jenen Vergnügungen zu frönen, welche zu Hause als unannehmbare *excesos* galten. Im Abteil des Schnellzugs nun begegnet der leidlich getröstete spanische Reisende einer begehrenswert schönen Französin mit verheißungsvoll trauriger Miene. Sie befindet sich sozusagen ›auf dem Gegenzug der Gefühle‹: 3 *voy decidida / a morir a un lugar de la frontera!* / ... / ...*Pues yo vine – exclamó – y hallé casado / a un hombre ingrato a quien amé soltero.* Die Dame ist charmant und tröstungsbedürftig, der Reisende galant und rekonvaleszent – wie könnten sie es in einem Gedicht jener Epoche vermeiden, sich im Rahmen des Schicklichen ihre Liebe zu gestehen, deren Erfüllung aber um ein Jahr (bis zur turnusmäßigen nächsten Parisreise des vornehmen Spaniers) verschoben wird. Das ersehnte Wiedersehen jedoch gerät

tragisch: die Schöne ist an ihrem – durch eigene Entsagung nicht von neuer Liebeserfüllung getrösteten – Liebeskummer gestorben und spricht nur noch über einen Abschiedsbrief zu jenem Geliebten, den sie, ach, zu spät getroffen hat:

> 3 Al ver de esta manera
> trocado el curso de mi vida entera
> en un sueño tan breve,
> de pronto se quedó, de negro que era,
> mi cabello más blanco que la nieve.160

Nun tut endlich lyrische Tröstung not. Erwartungsgemäß wird der unglückliche Liebende dem Leben in der Gesellschaft wieder zugeführt, und das geschieht zur Genugtuung des Lesers gleich auf zwei textuellen Ebenen. Einmal mit dem weiterfahrenden Zug, der sich ja – soziologisch-modern formuliert – in der ›gesellschaftlichen Zeit‹ befindet und seinen Fahrplan nicht an private Schicksalsschläge anpassen kann, so daß er den Schicksalsgeschlagenen nach Paris – ohnehin Endziel seiner Reise – bringen wird. Etwas subtiler gerät ein Kommentar des Erzähler-Ichs. Der Liebende erscheint als ›Schwerenöter‹ – so sagte man wohl im XIX. Jahrhundert – und weckt so die Vermutung, daß er, von solch ›einmaligen Schicksalsschlägen‹ ohnehin ab und an betroffen, wohl bald wieder seine *contenance* finden wird:

> 3 Cuando, por fin, sintiéndome agobiado
> de mi desdicha al peso,
> y encerrado en el coche maldecía
> como si fuese en el infierno preso,
> al año de venir, día por día,
> con mi grande inquietud y poco seso,
> sin alma y como inútil mercancía,
> me volvió hasta París el tren expreso.

Warum hatte Campoamor gerade dieser Ballade vom – letztlich doch nur episodischen – Liebesleid den Titel *›El Tren Expreso‹* gegeben? Die Szenerie gab zunächst einmal gewiß willkommenen Anlaß zur Widmung an einen Dramenautor der Epoche, auf dessen Popularität selbst Campoamor eifersüchtig sein konnte: 3 *Al ingeniero de caminos, el célebre escritor don José de Echegaray.*161 Als gutwilliger Interpret könnte man des weiteren die – schwer zu widerlegende – Vermutung beisteuern, daß der ›Expreßzug‹ eine Metapher jenes ›modernen Lebens‹ sei, dessen Rhythmus – ›grausam und gütig zugleich‹, wie Campoamor vielleicht gesagt hätte – keine Zeit ließ zur Trauerarbeit. Jedenfalls erschloß die neue lyrische Szenerie Campoamor keineswegs neue Formen der Erfahrung und des Gefühls; jene traurige Liebe im Zug hätte ohne erheblichen Verlust auch ›hoch zu Roß‹ oder ›auf einer Kahnpartie‹ spielen mögen. Die Modernität des Expreßzugs in Campoamors Gedicht ist die Modernität eines Ornaments. Sie war so ornamental wie jener andere Zug, der die sterblichen Überreste Alfonsos XII. von Madrid zum Escorial

überführte (der früh verblichene König hatte übrigens die politischen Ideen und die Verse seines Staatsrats Campoamor besonders geschätzt162) und so ornamental wie die gesamte ›moderne Alltäglichkeit‹ der spanischen Restaurationepoche. Mehr als kunsthandwerkliche Form-Varianten enthielt auch eine Miniatur-Poetik nicht, mit der Campoamor seinem Werk Profil zu geben suchte.163 Ihre ›Elementareinheit‹ war die *Humorada,* die in der jeweils denkbar kürzesten Form Lebensweisheiten, Sentenzen oder Erfahrungstatsachen präsentieren sollte. Wo solche ›Gehalte‹ mit lebhafteren Inszenierungsformen vergegenwärtigt wurden – etwa in Monologen oder Dialogen –, sprach Campoamor von *›Doloras‹. ›Pequeños poemas‹* hießen schließlich alle nicht mehr um Lakonik bemühten Amplifikationen seiner poetischen Rede. Die Frage nach spezifischen Funktionen der verschiedenen Gedicht-Gestalten hat sich Campoamor nicht gestellt.

Gaspar Núñez de Arce überragte Campoamor zumindest mit seiner Erfolgsbilanz als Politiker – denn er brachte es nicht nur zum *Gobernador Civil* von Barcelona, sondern wurde sogar *Ministro de Ultramar.* Wie für Campoamor besetzen die – selbstredend: harmonisierten – Spannungen zwischen der Welt der Öffentlichkeit und der Welt der Privatheit auch in den Gedichten von Núñez de Arce die zentrale thematische Achse. Doch es fällt auf, daß hier der Intimität nicht mehr bloß die Zwänge und der Rhythmus eines Alltags aus pragmatischen Zwecken gegenüberstehen, sondern – pathetischer – die Kosmologie, die Weltgeschichte und die Nationalgeschichte. Berühmt wurde Núñez de Arce freilich durch seine weltanschaulich-konservativen und wortreichen Inszenierungen des Themas ›Individuum vs. Gesellschaft‹ in Bildern, welche die Unruhenzeit des *Sexenio liberal* heraufbeschworen. Der Liberalismus war für Núñez de Arce ein Stadium der existentiellen Verwirrung und der das Individuum quälenden Gottesferne, aus der Blicke voll trauriger Sehnsucht auf die für ihn nur scheinbar naive Religiosität der Kindheit zurückfielen:

3 Cuando recuerdo la piedad sincera
con que en mi edad primera
entraba en nuestras viejas catedrales,
donde postrado ante la cruz de hinojos
alzaba á Dios mis ojos,
soñando en las venturas celestiales;
hoy que mi frente atónito golpeo,
y con febril deseo
busco los restos de mi fe perdida,
por hallarla otra vez, radiante y bella
como en la edad aquella,
¡desgraciado de mí!, diera la vida.164

Der besondere Pfad hin zur Wieder-Vereinigung mit Gott, den diese allzu gekonnten Strophen vorzeichnen, verleiht der Orthodoxie eine Dynamik aus inneren Spannungen und Kämpfen, wie sie Núñez de Arce im eigenen Leben wohl nie erfahren hat. Das eben zitierte Poem *Tristezas* klingt in einem Ruf nach Erlösung aus, den – nach aller christlichen Erwartung –

Gott nicht unbeantwortet lassen kann und der die Frömmigkeit mit dem Selbstbild neuer Individualität kompatibel macht:

3 ¡Llegar! ¿Adónde? ... El pensamiento humano
en vano lucha; en vano
su ley oculta y misteriosa infringe.
En la lumbre del sol sus alas quema,
y no aclara el problema
ni penetra el enigma de la Esfinge.

¡Sálvanos, Cristo, sálvanos, si es cierto
que tu poder no ha muerto!
Salva á esta sociedad desventurada,
que bajo el peso de su orgullo mismo
rueda al profundo abismo,
acaso más enferma que culpada ...

Noch einmal erweist sich hier, daß in der Literatur der Restaurationsepoche die unbezähmbaren Individuen – trotz ihres extatischen Leidens an der Gesellschaft – eben nicht mehr sterben. Núñez de Arces Versöhnungsangebot war nicht mehr als eine sehr späte Variante des *Don Juan Tenorio,* und auch seine klingenden Verse kultivieren und perfektionierten nur jene kleinen Freiheiten gegenüber den Traditionen metrischer Sprache, welche auch schon die romantischen Lyriker erschlossen hatten.

Niemand hatte es in solchem Klima weniger nötig als José Zorrilla, neue Formen, Motive oder gar Probleme zu finden. Und da der Autor des *Don Juan Tenorio* – bei aller, über die Jahrzehnte seines Lebens noch steigenden Popularität – doch stets in Geldschwierigkeiten steckte, bemühte er sich wie kein anderer, Erbauliches aus erfüllter Dichter-Seele und mit ausladender Poeten-Hand in die Poesiealben der Prinzessinnen und Prinzen königlichen Geblüts zu schreiben oder gar den Königlichen Hoheiten selbst (nur selten erbetene) Tröstung aus dem Schatz unwiderlegbarer Lebensweisheiten angedeihen zu lassen. Den frühen Tod der jungen Doña Mercedes, Alfonsos XII. erster Gattin, etwa wollte Zorilla poetisch nicht unbedacht lassen, zumal sich ja in der Trauer des liebenden Monarchen – genauer gesagt: in der an Alfonso XII. gewandten Ermutigung, dieser Trauer trotz aller Verpflichtungen der Königs-Rolle Ausdruck zu geben – eine besonders wirkungsträchtige Chance zur Harmonisierung von Individualität und Öffentlichkeit bot:

3 De la luna de miel el alborozo
durando aún y de la boda el ruido,
la muerte, de su sér con el destrozo,
la hundió en la eternidad, no en el olvido.
Lloradla sin contén y sin rebozo,
llorad a la mujer que habéis perdido;
que no amenguan la prez de Rey tan mozo
las lágrimas del Rey tan buen marido.165

Campoamor, Núñez de Arce, Zorrilla – das waren die Barden einer Individualität, die selbst in der spanischen Restaurationsgesellschaft des späten XIX. Jahrhunderts keinen selbstverständlichen Ort mehr hatte. Deshalb ist es auch gar nicht erstaunlich, daß manchen ihrer Gedichte besonderer Erfolg erst im Rahmen öffentlicher Rezitationen zuteil wurde166 – und dieser ›Sitz im Leben‹ läßt uns auch verstehen, warum dem Variieren in Vers- und Strophenform so deutliche Grenzen gesetzt waren.

Viel weniger Zuspruch als jene Zeitgenossen hatte ein junger Poet gefunden, der zwischen 1859 und 1870, meist in Zeitschriften, Gedichte unter dem Titel *›Rimas‹* veröffentlichte. In diesen *Rimas* ersetzte – und darin lag die Provokation ihrer Form – das Assonanz-Prinzip den Reim – eine Innovation, die sie für öffentliche Rezitation ohnehin unbrauchbar gemacht hätte. Aber ihrem Autor, Gustavo Adolfo Bécquer, ging es auch gewiß nicht um jene lyrisch artikulierte Individualität, die jedermann Versöhnung mit der Gesellschaft verhieß. Obwohl seine Biographie die eines Romantikers aus der ersten Jahrhunderthälfte hätte sein können, zelebrierte er ebensowenig – etwa im Stil Espronceda – das bewundernswerte Scheitern oder den heroischen Untergang des großen Individuums. Bécquer war als Vollwaise aufgewachsen, er hatte während der fünfziger Jahre vergebens literarischen Ruhm in Madrid gesucht und sich am Ende mit Gelegenheitsarbeiten bei Zeitschriftenredaktionen, zwischen 1864 und 1868 dann mit dem Posten eines staatlichen Zensors für die Gattung ›Roman‹ zufriedengeben müssen. Natürlich war er in Liebe und Ehe durch und durch unglücklich, und selbst das wenig ehrenvolle staatliche Amt ging ihm zu Beginn des *Sexenio,* zwei Jahre vor seinem Tod, wegen seiner ultra- montanen Weltanschauung verloren. Doch Bécquer umgab seine Lebenserfahrungen nicht mit poetischem Pathos, so sehr gerade sie auch das Leiden des Individuums zum wichtigsten, ja eigentlich zum einzigen Thema seines Werks machten. Bei Bécquer werden die Ruhe, die Dunkelheit und Zeitlosigkeit des Todes zu einer herbeigesehnten Sphäre, welche oft vom Bild des nächtlich einsamen Friedhofs konnotiert wird:

> 3 Solitario, triste y mudo
> hállase aquel cementerio;
> sus habitantes no lloran ...
> ¡Qué felices son los muertos!167

Dieses erlösende Jenseits kann man nicht mehr – wie bei Bécquers romantischen Vorgängern – lyrisch erwandern; der Tod hat auch nicht mehr die Dimension eines moralischen Gerichts – wie bei Zorrilla oder Espronceda. Von deren heroischem Trotz und von Campoamors genießerisch harmonisierendem Blick ist Bécquers lyrisches Ich gleich weit entfernt. Zum ersten Mal trat in der spanischen Literatur an die Stelle eines in religiöser Kosmologie fundierten Wissens dichterische Sensibilität als die Fähigkeit, den Dingen der alltäglichen Welt ahnungsvolle Blicke in

ein unbekanntes Jenseits abzugewinnen. Eben solche dichterischen Ahnungen verheißen gleich die ersten Zeilen der *Rimas:*

> 3 Yo sé un himno gigante y extraño
> que anuncia en la noche del alma una aurora,
> y estas páginas son de ese himno,
> cadencias que el aire dilata en las sombras.168

Liest man Bécquers Verse vor dem Hintergrund zeitgenössischer – und zunächst in der spanischen Gesellschaft ungleich erfolgreicherer – Poeme, so entsteht der Eindruck, daß er mit dem überlieferten Kanon der lyrischen Formen auch die existentielle Sicherheit, die – in Konformität oder Rebellion – gestalthafte Identität und mithin das Vertrauen auf Entsprechungen zwischen seiner Sprache und seinen Ahnungen verloren hatte. Aus dem neuen Verhältnis zur Sprache bildete sich ein lyrisches Ich, dessen – neue – Identität gerade darin liegen sollte, daß es keinen Rückweg zu unproblematischer Identität mehr kannte:

> 3 Yo quisiera escribirle, del hombre
> domando el rebelde, mezquino idioma,
> con palabras que fuesen a un tiempo
> suspiros y risas, colores y notas.
> ...
> eso soy yo, que al acaso
> cruzo el mundo, sin pensar
> de dónde vengo, ni adónde
> mis pasos me llevarán.

Außer den *Rimas,* die nicht reimten, schrieb Gustavo Adolfo Bécquer *Leyendas,* in denen er aus Erzählungen der lebendigen Volkstradition *poèmes en prose* machte. Bedingung für die Möglichkeit solcher Metamorphose war Bécquers schon sentimentalische Distanz zur Folklore, die er – durchaus aggressiv – assoziierte mit der Distanz zum ›satten‹ Leser jener Zeitungen, in denen die *Leyendas* erschienen: 3 *A las doce de la mañana, después de almorzar bien, y con un cigarro en la boca, no le hará mucho efecto a los lectores de El Contemporáneo.*169 Der Titel des so eingeleiteten Textes hieß *›El monte de las ánimas (leyenda soriana)‹,* und er zeigt in einer ganzen Serie von Brechungen der ›Volkserzählung aus Soria‹, wie sich der Reiz dieser in Spanien neuen Poetik eben aus Distanznahmen ergab. Denn kaum ist der Zeitungs- Leser auf Distanz gesetzt, da beginnt auch die Erzählung in Distanz zum Erzähler-Ich. Alonso, ein junger Adliger aus Soria, und Beatriz, seine Cousine, die aus Paris für eine Zeit in das heimatliche Spanien gekommen ist, um Heilung von einer Krankheit zu finden, kehren am Allerheiligentag mit der Jagdgesellschaft zum Schloß zurück. Um Beatriz zu erklären, warum die Jagd unerwartet früh ein Ende nehmen muß, erzählt Alonso eine Geschichte aus der Vergangenheit von Soria. Ein zweites Mal wird also dem Leser – nun über Beatriz als Hörerin – seine Distanz zur *leyenda* vergegenwärtigt. Auf dem *Monte de las Animas,* berichtet der junge Mann,

sei vor langer Zeit von den Tempelherren ein Kloster errichtet worden, und den Anwohnern sei es verboten gewesen, im Umkreis dieses Klosters nach ihrer Gewohnheit auf die Jagd zu gehen. Bis zum Eingreifen des Königs von Kastilien aber hätten sich die Templer mit den über solche Herausforderung entrüsteten Sorianern blutige Kämpfe geliefert: 3 *el monte quedó sembrado de cadáveres. Los lobos, a quienes se quiso exterminar, tuvieron un sangriente festín.* Seither sei der *Monte de las Animas* alljährlich zum Allerheiligentag Schauplatz eines grausigen Spektakels:

3 ... las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales. Los ciervos braman espantados, los lobos aúllan, las culebras dan horrorosos silbidos, y al otro día se han visto impresas en la nieve las huellas de los descarnados pies de los esqueletos. Por eso en Soria lo llamamos el Monte de las Animas, y por eso he querido salir de él antes que cierre la noche.

Im Schloß angekommen, legt sich der Schmerz des bevorstehenden Abschieds von der angebeteten Beatriz über Alonsos düstere Allerheiligen-Stimmung. Um ein Andenken an die gemeinsamen Tage bittet er die fast schnippische Cousine; und die hätte ihm – als gut romantische Protagonistin – gerne ein *blaues* Tuch geschenkt. Doch sie bemerkt, daß sie dieses blaue Tuch bei der Jagd verloren hat. Der verliebte Alonso vergißt auf seine sorianische Legende und reitet – am Allerheiligentag – auf den *Monte* zurück. Lesererwartungsgemäß wird er ein Opfer der Wölfe, und als Beatriz beim Morgengrauen in ihrer Kammer das blaue Tuch – blutdurchtränkt und zerfetzt – entdeckt, stirbt auch sie – als Opfer des Grauens:

3 Cuando sus servidores llegaron, despavoridos, a notificarle la muerte del primogénito de Alcudiel, que a la mañana había aparecido devorado por los lobos entre las malezas del Monte de las Animas, la encontraron inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, ¡muerta de horror!

Uns erscheinen heute Bécquers Gesten der Distanznahme von der Gesellschaft und den Lesererwartungen eminent ›literarisch‹. Doch sie waren im Spanien der zweiten Jahrhunderthälfte gewiß keine Distanznahmen, die zurückführten zu einer Versöhnung zwischen ›Individualitätswunsch‹ und ›moderner Gesellschaft‹.

Daß im Gedicht inszenierte Exzentrizität, wie sie die lyrischen *gobernadores* und Minister gar nicht kannten, vorerst eng verbunden war mit biographischer Exzentrizität, bestätigt das Werk der galizischen Dichterin Rosalía de Castro. Die Literargeschichten haben es in die Nähe von Gustavo Adolfo Bécquer gerückt, weil auch hier die Normen des Verses, des Reimes und der Strophenform überschritten werden.170 Bécquer war als Waise aufgewachsen und hatte sich – kurz vor seinem frühen Tod – von Frau und Kindern getrennt. Rosalía de Castro war

unehelich, als die Tochter einer Dame aus verarmtem Adelsgeschlecht und eines Priesters, zur Welt gekommen, hatte ihre Kindheit und Jugend (wie Claríns Ana Osores) unter der Obhut bigotter Tanten verbracht, fand in der früh eingegangenen Ehe mit einem braven Historiker weder in Madrid noch nach der Rückkehr in die schmerzlich vermißte galizische Heimat jenes Glück, das die Literatur ihrer Zeit doch gerade Waisenkindern und natürlichen Töchtern verhieß, und starb 1885 den unpathetisch-langsamen Tod einer Krebskranken. Wie Bécquer hatte sie ihre (in galizischer Sprache geschriebenen) Gedichte – von den Kritikern unbeachtet – meist in regionalen Zeitschriften veröffentlicht, und ohne nennenswerte Resonanz blieb zunächst auch die ein Jahr vor ihrem Tod erschienene, einzige Lyrik-Sammlung in kastilischer Sprache, deren Titel mit der Nennung eines galizischen Flusses die Bindung an die Heimat aufrechterhielt: *En las orillas del Sar.* In der Nähe des Todes hatte sich die zeitlebens von Melancholie und Entsagung getönte Poesie der Rosalía de Castro verdichtet zur Klage der existentiellen Einsamkeit und der Gottesferne:

3 Ya que de la esperanza, para la vida mía,
triste y descolorido ha llegado el ocaso,
a mi morada oscura, desmantelada y fría,
tornemos paso a paso,
porque con su alegría no aumente mi amargura
la blanca luz del día.

Contenta el negro nido busca el ave agorera;
bien reposa la fiera en el antro escondido,
en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido
y mi alma en su desierto.171

Als 1909 in Madrid eine Gesamtausgabe der Werke von Rosalía de Castro erschien, galt – anders als in ihrem Todesjahr – die existentielle Verzweiflung schon lange als poetisches Thema. So wird verständlich, warum Rosalías Mann, Manuel Murguía, der nach dem Tod seiner Frau die von ihr geschriebenen Briefe verbrannt hatte, nun in seinem Prolog gerade eine besondere Nähe zwischen ›Leben und Werk‹ herausstellen wollte:

3 ¿Qué se podía esperar de una mujer delicada de salud, sensible, que cada emoción la hería hondamente? Que siendo en ella tan sincera la producción literaria, reflejase con toda intensidad el estado de su alma. Así lo hizo. Poeta moderno, fruto del dolor de su tiempo, cuyas carnes herían con largas y penosas vibraciones las penas que la ahogaban y las que veía soportar, ni una sola de sus poesías dejó de ser la viva expresión de la emoción que la embargaba.172

Dreißig Jahre vorher wäre es Murguía wohl nicht in den Sinn gekommen, seine Frau *›poeta moderno‹* zu nennen, und vielleicht hätte er dieses Prädikat nie gebraucht, wenn die Bewunderung für einen Dichter aus Nicaragua kurze Zeit nach Rosalías Tod nicht als das Symptom für die Dichtung einer neuen Zeit hätte erscheinen lassen, was ihre Leser und die

Leser Gustavo Adolfo Bécquers zunächst nur als einen Mangel an Harmonie wahrgenommen haben konnten.

Aus Chile hatte der einundzwanzigjährige Rubén Darío 1888 seinen Gedichtband *›Azul ...‹* an Juan Valera, Kritiker, Akademiemitglied und Autor des Romans *Pepita Jiménez,* geschickt. Valera spürte, daß diese Lyrik über all die Techniken und Register der gegen Jahrhundertende tonangebenden französischen Symbolisten verfügte – und doch eine eigene Welt des Sinns und der Sinnlichkeit erschloß, welche an Traditionen der spanischen Dichtung erinnerte und zugleich das Erleben eines Lateinamerikaners konnotierte: 3 *Leídas las páginas de* Azul ..., *lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa ... Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni* neurótico, *ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia.*173 Rubén Daríos Poeme sollten der spanischsprachigen Lyrik ein neues Bewußtsein geben – ein Bewußtsein, das zur Poetik und zum Programm des *Modernismo* wurde. Wie kaum ein anderer Autor hat Rubén Darío einen solchen Diskurswechsel gewollt. Denn er besaß nicht nur die Fähigkeit, »die Welt in der Form äußerster Andersartigkeit zu sehen«,174 für ihn war auch die Rolle des Dichters mit ihrer neuen Sensibilität gegenüber den Dingen der Welt eine thematische Faszination. Es sei ein Verdienst, »nicht Prediger des Grabes zu sein«,175 hatte Rubén Darío einmal mit deutlicher Anspielung auf die spanischen Romantiker gesagt, und in *Azul ...* fand sein neues Selbstverständnis eigene Bilder:

> 3 No es tal poeta para hollar alfombras
> por donde triunfan femeniles danzas:
> que vibre rayos para herir las sombras,
> que escriba versos que parezcan lanzas.176

In einem der Prosagedichte von *Azul ...* läßt er den ›Dichter‹ einem ›Bürgerkönig‹ entgegenschleudern: 3 *¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol ... El es augusto, tiene mantos de oro, o de llamas, o anda desnudo, y amasa la greda con fiebre, y pinta con luz, y es opulento, y da golpes de ala como las águilas o zarpazos como los leones.*177 Das ›Blau‹, aus dem Rubén Darío ein Emblem des *Modernismo* machte, läßt sich von den deutschen Frühromantikern über Victor Hugo und die Symbolisten bis zur spanischsprachigen Lyrik des Jahrhundertendes verfolgen. Aber es wird nun mit Natur-Erinnerungen, Hoffnungen und einem Drängen nach Freiheit verbunden, wie sie den Europäern am Jahrhundertende fernlagen. Nicht daß Rubén Darío der Barde heroischer Erinnerungen an die Unabhängigkeitskriege gewesen wäre oder ein Ossian tropischer Wälder – seine literarische Welt war vor allem die Welt des Pariser *fin de siècle.* Doch seine Poeme gewannen den Themen und Formeln der *Décadence* Bilder von physischer Kraft ab, die an den philosophischen Vitalismus jener Zeit erinnern. Kein größerer Kontrast ist denkbar als jener zwischen den feinen Gesichtern

symbolistischer Dichter und Rubén Daríos Kopf, den García Lorca ein ›Minotaurushaupt‹ genannt hat.178

Gerade jenes Gedicht aus *Azul ...,* dem sein Titel *›El pájaro azul‹* eine besondere Signifikanz gibt, beginnt in Paris: 3 *París es teatro divertido y terrible.*179 ›Ort der Handlung‹ im lyrischen ›Theater Paris‹ ist das *Café Plombier,* ein Treffpunkt junger Künstler natürlich, deren Liebling und Mittelpunkt *Garcín* ist: 3 *triste casi siempre, buen bebedor de ajenjo, soñador que nunca se emborrachaba y, como bohemio intachable, bravo improvisador.*180 Ihn, dessen Devise heißt: 3 *Creo que siempre es preferible la neurosis a la estupidez,* haben seine Freunde *›pájaro azul‹* genannt, und aus dem Namen wird Garcíns fixe – psychotische – Idee, ein Vogel wohne in seinem Hirn und schlage mit den Flügeln an seinen Schädel. Doch der Alltag – und die Konventionen der zeitgenössischen Künstlernovelle – scheinen Garcín einzuholen: Sein Vater, der in diesem Kontext unvermeidliche Kaufmann ohne Kunstsinn, storniert die monatliche Überweisung. Mimí, das angebetete Nachbarstöchterlein, liegt wohl schon auf dem Friedhof; es ist Frühling; Garcín verabschiedet sich im *Café Plombier* von seinen Freunden; am nächsten Tag finden sie ihn tot in seiner Mansarde. Doch für Garcín – und das macht die Identität von Daríos Version des lyrischen Tods aus – ist der Selbstmord auch ein Akt der Lebensbejahung gewesen:

3 El estaba en su lecho sobre las sábanas ensangrentadas, con el cráneo roto de un balazo. Sobre la almohada había fragmentos de masa cerebral ... ¡Horrible!

Cuando, repuestos de la impresión, pudimos llorar ante el cadáver de nuestro amigo, encontramos que tenía consigo el famoso poema. En la última página había escrito estas palabras:

Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al parajo azul.

¡Ay, Garcín, cuántos llevan en el cerebro tu misma enfermedad!

Dieser *Tod in der Literatur* ist nicht mehr die Hyperbel einer Selbststilisierung im Trotz gegen die depravierte Gesellschaft. Die Konturen einer feindlichen Welt – Garcíns knausriger Vater etwa – waren zur Staffage geworden. Aber ebenso wenig war der von Darío gedichtete Tod des Garcín bloß noch ein Akt des Horrors. Alonso, Erzähler und Held in Bécquers *Leyenda,* war von den mythischen Wölfen zerfleischt worden; Rosalía de Castro hatte in dem Augenblick, da ihr von der Krankheit zersetzter Körper starb, das galizische Meer sehen wollen, das man vom Fenster ihres Sterbezimmers nicht sehen konnte;181 Garcín aber hatte mit dem Pistolenschuß seinen Körper geöffnet, damit der blaue Vogel in eine *andere* Welt fliegen konnte.

Rubén Darío war der Dichter, der die Welt *anders* sah, anders auch als seine Vorbilder, Freunde, Zeitgenossen, die alle die Welt anders sehen wollten. Als er 1896 – nun in Buenos Aires – eine neue Gedichtsammlung veröffentlichte, spielte er in deren Titel *›Prosas profanas‹* auf Mallarmé an, der die Sonderbedeutung des Plurals von *›prose‹* (= ›Hymnen‹) genutzt hatte, um in der Widmung von ›Hymnen‹ an den Helden des dekadenten Romans *›A rebours‹* – er trug den Namen *›Des Esseintes‹* – das

programmatische Oxymoron *›Proses pour Des Esseintes‹* zu prägen. Rubén Darío aber schrieb nicht mehr Hymnen auf die *fin-de-siècle*-Dekadenz, sondern Hymnen auf das – für ihn – Prosaisch-Alltägliche. Nicht nur mit Techniken der Verfremdung gewann er den Wörtern, Bildern, Erinnerungen neue Töne und Farben ab, er glaubte wieder hören und sehen zu können, was die Natur der Dinge sei: 3 *¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.*182 So war denn auch seine Sinnlichkeit – fern von den Schleiern, dem Halbdunkel, der von seiner Epoche masochistisch genossenen Schwäche – die profane Sinnlichkeit der Heterosexualität: 3 *el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne, Varona inmortal, flor de mi costilla. Hombre soy.*183

Der Modernismo Rubén Daríos kultivierte das im *fin-de-siècle* fast exotisch gewordene Natürliche, und eben um dieses Effektes willen mußte der in einem nicaraguensischen Dorf geborene Dichter-Minotaurus in europäischen Metropolen leben. Nach seiner Zeit in Chile, wo er *Azul ...* geschrieben hatte, reiste Rubén Darío 1892 – mit diplomatischem Auftrag anläßlich des vierhundertsten Jahrestags der Entdeckung Amerikas – schon als ein berühmter Poet nach Madrid; er lernte New York kennen, wohnte seit 1893 in Buenos Aires, der europäischsten unter den südamerikanischen Metropolen, und schließlich blieb er nach der Jahrhundertwende – zusammen mit Elena Sánchez, einer spanischen Bäuerin – für viele Jahre als Diplomat und Journalist in Paris. Dennoch war Rubén Daríos Exzentrik nicht allein die Exzentrik des Südamerikaners in Europa. So wie Cadalso und Larra, wie Bécquer und Rosalía de Castro, hatte auch er Kindheit und Jugend anders erlebt, als es der Alltag seiner Heimat vorgab: »Seine Eltern trennten sich einen Monat vor seiner Geburt, und erst viele Jahre später lernte das Kind sie als seine Erzeuger kennen. Das Kind wuchs auf bei seiner Großtante mütterlicherseits, Bernarda Sarmiento de Ramírez, und deren Ehemann, dem Obersten Ramírez, der gegen den nordamerikanischen Freibeuter Walker gekämpft hatte und leidenschaftlicher Anhänger der zentralamerikanischen Einheit war; er verkörperte die Vaterfigur für das Kind Darío. Die Mutter verschwand aus seinem Gesichtskreis, und der Vater übernahm die Rolle des ›Onkel Manuel‹«.184 Für diesen Rubén Darío war das Ende des Jahrhunderts nicht das Ende einer Welt.

Ganz anders erlebte das Anderssein der bekannteste unter seinen spanischen Adepten, Manuel Machado, der Bruder des großen Antonio Machado, als er 1899 in Paris vom ›Herbst‹, von ›schwarzen Schmetterlingen‹, ›grauen Gärten‹, ›Tagen ohne Sonne‹ und von der Schalheit der eigenen Gefühle schrieb:

3 ¡Ambición! No la tengo. ¡Amor! No lo he sentido.
No ardí nunca en un fuego de fe ni gratitud.
Un vago afán de arte tuve ... Ya lo he perdido.
Ni el vicio me seduce ni adoro la virtud.185

Mit der Lyrik eines Bécquer, einer Rosalía de Castro, eines Rubén Darío und eines Manuel Machado ließ die spanische Literatur jenen provinziellen Moralismus und jenen unerträglichen Pomp hinter sich, der sie noch um die Mitte des XIX. Jahrhunderts charakterisiert hatte. Doch mit der Exzentrizität solcher Poeten setzte nun auch in Spanien ein Prozeß der Entfremdung zwischen den Texten und dem Publikumsgeschmack ein, wie er weltweit die Literatur des XX. Jahrhunderts geprägt hat. Diese Feststellung gilt selbst dann, wenn man berücksichtigt, daß sich mit Rubén Daríos Exzentrizität eine Sonderentwicklung gegenüber der Exzentrizität der Symbolisten anbahnte, welche der spanischen Lyrik in den zwanziger und den dreißiger Jahren zu einer besonderen Popularität verhalf.

Auch in Spanien war das XIX. Jahrhundert das Jahrhundert der literarischen Leser gewesen. Aber um 1890 waren in Madrid oder in Barcelona nicht die neuesten Romane – und schon gar nicht befremdlich pessimistische Gedichte – Tagesgespräch, sondern die Theaterpremieren. In der Theaterwelt des späten XIX. Jahrhunderts hatten sich bereits Publikumsbedürfnisse, Inszenierungsformen und gesellschaftliche Funktionen institutionalisiert, welche bald die neuen technischen Medien und Schau-Spiele des XX. Jahrhunderts – das Kino, das Fernsehen, der Zuschauersport – bedienen sollten. In den großen spanischen Städten war eine hektische Phase von Theater-Neugründungen und Neubauten auf den kreativen Moment der dramatischen Literatur in den dreißiger und vierziger Jahren gefolgt,186 und ein weiterer Schub der Expansion früher Freizeitindustrie läßt sich gegen 1900 beobachten. Wie in Paris, Wien und Mailand wurde auch in Madrid und in Barcelona das Theater vor allem als *Musik*theater zum Schauplatz des bürgerlichen (oder sich bürgerlich gebenden) Lebensgefühls. Dieses Musiktheater war schon längst – wie sein Nachfolger, der Spielfilm, und wie das Fernsehen in unserer Gegenwart – kein strikt nationales Kulturphänomen mehr: die großen Sänger des Jahrhundertendes traten auf den Bühnen aller Hauptstädte – auch in New York und in Buenos Aires – auf, Verdi oder Wagner waren in Paris und Barcelona so populär wie in ihrer Heimat.

Ein interessantes kulturregionales Symptom liegt in der Tatsache, daß das Wagner-Repertoire (bis heute) Madrid nicht erobern konnte. Hier dominierten die spanischen Adaptationsformen der Operette – man faßt sie unter dem Sammelbegriff *›género chico‹* zusammen –, die in den beiden spanischen Metropolen entstanden waren, aber seit dem Jahrhundertende vor allem die Welt der Spektakel in Madrid prägte. Im *género chico* fanden – nach den *sainetes* des späten XVIII. und dem Costumbrismo des frühen XIX. Jahrhunderts – die ›Typen‹ der Madrider Unterschichten eine neue Bühne. Natürlich waren es immer noch sehr literarische *tipos,* welche das Theaterpublikum begeisterten und den Lesern auf den Seiten der Illustrierten – etwa in dem seit 1891 erscheinenden *Blanco y Negro* – begegneten.187 Hunger litten diese pittoresken Figuren nicht, ihre Kinder starben kaum einmal – und schon gar nicht warfen sie Bomben auf prominente Politiker. Jenes Theater war der zentrale Ort für die Inszenierung moderner Alltäglichkeit. Denn zum einen teilte es ja Repertoire-Elemente und Publikums- Lieblinge mit dem

bewunderten Ausland, ersetzten seine Autoren mehr und mehr den historischen Bilderbogen des romantischen Theaters durch eine stilisierte Darstellung der gegenwärtigen Gesellschaft. Darüberhinaus wurde die den modernen Alltag begründende Dichotomie zwischen der Welt der Zwecke und einer vom ›Reich der Kunst‹ okkupierten Freizeit nirgends so konkret und überzeugend erfahrbar wie eben im Theater. Ähnlich den Romanautoren stellten sich die Theaterschriftsteller seit der Jahrhundertmitte ganz bewußt auf neue Publikumsbedürfnisse ein, und wie die erfolgreichsten Lyriker ihrer Zeit bekleideten viele Dramenautoren hohe Staatsämter: Ricardo de la Vega leitete die *Sección de Bellas Artes* im Erziehungsministerium, Adelardo López de Ayala brachte es zum Minister und 1879 sogar zum Parlamentspräsidenten, José Echegaray, zunächst Professor für Mathematik und Physik, wurde im Sexenio liberal mehrfach zum Minister ernannt, und 1905 erhielt er – zur internationalen Überraschung und unter dem Spott der spanischen Intellektuellen – den Nobelpreis für Literatur. All diese Namen verband man in Spanien mit einer Form des Schauspiels, die sich – getragen vom Enthusiasmus der Zuschauer – den anspruchsvollen Namen *›alta comedia‹* gab.188 Das Programm der *alta comedia* verstand sich – wie hätte es in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts anders sein können? – als eine Annäherung an die bürgerliche Wirklichkeit (eine Annäherung freilich, die als Beitrag zur Inszenierung von Bürgerlichkeit wirksam wurde). Solcher ›Realismus‹ konzentrierte sich mehr auf die inneren Konflikte der dramatischen Personen als auf ihre Kämpfe mit der Gesellschaft. Schließlich kam die Sprachform der *alta comedia* ganz jenen Erwartungen entgegen, für die Literatur und Kunst ›die schönere Seite des Lebens‹ waren: die Autoren kehrten zur Versform zurück und erschlossen Schauspielern wie Publikum den Genuß gekonnter Deklamation.

In der Phase des Übergangs vom romantischen Drama zur *alta comedia* fand den stärksten Applaus beim Madrider Publikum ein Stück, welches das alte Motiv vom ›Theater im Theater‹ auf eine Weise aktualisierte, die wir als eine Themen-Exposition zur Funktionsgeschichte der *alta comedia* lesen können. Das von Manuel Tamayo y Baus verfaßte Schauspiel *›Un drama nuevo‹* ersetzte in jenen Passagen, wo ›Theater im Theater‹ gespielt wurde, den Prosatext durch Verse, und es führte das Publikum in die Welt Shakespeares. Ein erfolgreicher Schauspieler im reifen Alter hat Schwierigkeiten mit der Rolle des tragischen Liebhabers, weil er sich in glücklicher Ehe mit seiner jungen Frau verbunden fühlt. Ein Theater-Rivale weckt jedoch – von Berufsehrgeiz gepackt – ersten Argwohn und provoziert die unvermeidliche Katastrophe, als er während einer Aufführung dem – vermeintlich nur auf der Bühne gehörnten – Ehemann einen Brief zuspielt, durch den die vagen Ängste aus seinem ›wirklichen‹ Leben Gewißheit werden. So brach – auf der Bühne des Madrider *Teatro de la Zarzuela* im Jahr 1867 – die Trennung zwischen ›Theaterwelt‹ und ›wirklicher Welt‹ vollends zusammen. Der wirklich gehörnte Ehemann bringt in einem – von der Handlung des Theaters im Theater subtilerweise vorgesehenen – Duell auf der Bühne den wirklichen Liebhaber seiner Frau wirklich zur Strecke. Doch nach dem Ende der Vorstellung in der

Vorstellung wird der Mörder aus Liebe ermordet auf der Straße gefunden. Da tritt Shakespeare an die Rampe, um das Madrider Publikum – alle mit allen versöhnend – zu bitten: 3 *Rogad por los muertos. ¡Ay, rogad también por los matadores.*189

Was *Un drama nuevo* offenbar nach der Absicht seines Autors von Stücken wie *Don Alvaro* oder *Don Juan Tenorio* abheben sollte, war die Verlagerung des Konflikts zwischen Gesellschaft und Individuum in die Sphäre des individuellen Innenlebens. Uns beeindruckt freilich eher die strukturelle Parallele zwischen der Nähe von ›wirklichem‹ Eifersuchtsdrama und Theater-Eifersuchtsdrama einerseits und andererseits zwischen inszenierter Alltäglichkeit und der Darstellung solcher Alltäglichkeit auf der Bühne. Tatsächlich hat das Madrider Theater in den Jahrzehnten um 1900 oft Auswirkungen auf die Politik gezeitigt, so daß seine Autoren bald schon solche Effekte ganz bewußt suchten. Als etwa 1886, im Jahr der vaterlosen Geburt des späteren Alfonso XIII., ein General nach einem republikanischen *pronunciamiento* gefangengesetzt und zum Tode verurteilt worden war, schrieb der Journalist Marcos Zapata einen leicht als Schlüsselstück identifizierbaren *Episodio histórico* unter dem Titel *›La piedad de una reina‹.* Ort des dramatischen Geschehens war Stockholm im Jahr 1660, wo die Thronregentin – gegen den Rat ihrer Minister – einen zum Tode verurteilten Putschisten vor allem deshalb begnadigte, weil sie in der Wiege des Thronfolgers einen anonymen Bittbrief gefunden hatte. Den Ministern der spanischen Regentin María Cristina muß – angesichts der vom Tod Alfonsos XII. heraufbeschworenen Zukunftsängste – diese Parallelisierung zwischen dem politischen Alltag und der Welt des Theaters allzu nahegegangen sein: sie verboten kurzerhand die dramatische *Piedad de una reina.*

Und sie gaben so (dem relativ liberalen) José Echegaray Gelegenheit, sein wortreiches Pathos auch auf der politischen Bühne zugunsten der ›Freiheit des Theaters‹ zu entfalten. Gerade er war der Meister jener Dramaturgie der *alta comedia,* mit der Spannungen des politischen Alltags in Wortwechseln auf der Bühne entschärft wurden. 1881 hatte er mit dem Stück *El gran Galeoto* Publikum und Kritik zu solchen Begeisterungsstürmen hingerissen, daß er nicht zögerte, die bald erscheinende Buchausgabe seinen Zuschauern zu widmen:

3 Á todo el mundo
dedico este drama, porque á la buena voluntad *de todos,* y no á méritos mios, debo el éxito alcanzado.
Á todos, si; al *público,* que con profundo instinto y alto sentido moral, comprendió desde el primer momento la idea de mi obra, y la tomó cariñosamente bajo su proteccion; á la *prensa,* que tan noble y generosa se ha mostrado conmigo y que me ha dado pruebas de simpatía que jamás olvidaré ...
Á todos debo y á todos doy en estas desaliñadas frases prueba humilde pero sincera de mi profunda gratitud.
JOSE ECHEGARAY190

Der Erfolg des *Gran Galeoto,* für den sich Echegaray hier mit gekonnter Bescheidenheit bedankte, scheint auf einem paradoxalen

Strukturphänomen beruht zu haben, das europäische Gesellschaften seit dem XIX. Jahrhundert charakterisiert:191 je anonymer und ähnlicher die Verhaltensschemata werden, an denen sich Interaktionspartner orientieren, desto mehr ist ihnen daran gelegen, sich als unverwechselbare Individuen zu sehen, und desto mehr glauben sie sich in Distanz zur Gesellschaft – bis hin zu jenem Extrem, wo das Wort ›Gesellschaft‹ und seine Synonyme in der alltäglichen Sprachnorm pejorative Konnotationen annehmen.

›*Galeoto*‹ war die spanische Version für den Namen jenes Ritters, der in der Artussage Königin Guénièvre mit ihrem Liebhaber Lancelot bekannt macht, und dieser Name war im Spanischen des XIX. Jahrhunderts zu einer der zahlreichen Bezeichnungen für die Rolle des Kupplers geworden. ›Der große Kuppler‹ in Echegarays Erfolgsstück war ›die Gesellschaft‹. Schon diese kurze Erklärung des Titels läßt uns vermuten, daß es im *Gran Galeoto* – wie im *Drama nuevo* und wie überhaupt in den meisten Stücken der *alta comedia* – um das klassische Dreiecksverhältnis zwischen dem alternden Gatten, seiner (meist gegen ihren Willen) verführerischen jungen Frau und jenem (vom potentiellen zum ehebrecherischen Liebhaber werdenden) Junggesellen geht, dessen Konjunkturen in der europäischen Literatur seit Molière affektive und juristische Folgen gesellschaftlichen Strukturwandels bilanzieren. Das in der *alta comedia* konstitutive Dreieck verweist – wie die ›unglücklichen Ehen‹ der zeitgenössischen Romane – auf eine für die Restaurationszeit charakteristische Hinwendung vieler (oft finanziell ruinierter) Repräsentanten des spanischen Adels auf die reichsten Familien der *clase media.*192 José Echegaray hatte den in seiner Trivialität genialen Einfall, die alltäglichen Frustrationen seiner Zuschauer zu entwirklichen, indem er sie auf der Bühne zu Erfindungen des ›großen Kupplers Gesellschaft‹ machte – mit dem sich niemand identifizieren wollte. Der junge Ernesto wird von Don Julián an Sohnes statt aufgenommen und in seinen dichterischen Talenten gefördert. Mit Teodora, Don Juliáns reizender Frau, leben die beiden Männer in Unschuld und Ehrbarkeit so lange zusammen, bis der Neid der Madrider Gesellschaft diese Harmonie zerstört. Entnervt von immer heftiger lodernden Gerüchten, die seine Familienehre zu gefährden beginnen, stellt Don Julián einen der zahlreichen Verleumder im Duell und wird auf den Tod verletzt. Dieser Tod steigert nun die Introspektionsfähigkeit des neuen Duos – man gesteht sich selbst und wechselseitig Liebe ein –, aber trotz der gewachsenen Bewußtseinstransparenz und obwohl Don Juliáns Familie die Beziehungen zu dem jungen Beinahe-Paar abbricht, erreichen die beiden unbefleckt das Ziel des Dramenendes. Keine verläßlichere Garantie für solche Unschuld konnte man einem spanischen Theaterpublikum im späten XIX. Jahrhundert kredenzen als Ernestos Anrufung seiner verstorbenen Mutter: 3 *la sombra de mi madre posa en tu frente inmaculada un beso.*193

Da das Stück laut Theaterzettel in der 3 *época moderna; año 18 ..., en Madrid* spielte, konnten eifersüchtige Ehemänner, unbefriedigte Gattinnen und spätromantisch-feurige Liebhaber unter Echegarays Zuschauern die Botschaft des Autors auf sich beziehen. Sie sollten sich unschuldig fühlen

dürfen und diese Unschuld als ein ebenso hohes wie leicht erlangbares Gut zu schätzen wissen – für alle anderen Gefühle durften sie getrost ›die Leute‹ verantwortlich machen. Das war der 3 *alto sentido moral,* für dessen ›liebevolle Beschützung‹ sich Echegaray in seinem Vorwort ans Publikum bedankte. Wenn es je einer Zuschauerin oder einem Zuschauer an Verständnis gebrach, so bot ein kunstvoller Prosa-Prolog die nötige Zurüstung. In ihm ließ Echegaray die drei Figuren des Dreiecks am Rande des Motivs vom ›Theater im Theater‹ balancieren, denn dort sucht Don Julián, der gastfreundliche Hausherr und Mäzen des Dichters Ernesto, seinen Schützling im 3 *gabinete de estudios* auf. Ernesto hat Schreibschwierigkeiten: 3 *La idea está aquí: bajo mi ardorosa frente se agita,*194 und damit das Publikum weiß, wer das Sagen hat, betritt Don Julián mit einfühlsam-scheuen Fragen den Kreißsaal der Poesie: 3 *¿Trabajando aún? ... ¿Estorbo?* Bald schon müssen alle Zuschauer erfaßt haben, daß Ernesto jene poetischen Preßwehen bevorstehen, in denen aus seiner Liebe zu Don Juliáns Frau Teodora ein Theaterstück werden sollte, – nur Ernesto, Don Julián und Teodora selbst ahnen den Zusammenhang nicht. Und eben darin lag die – heute komische – ›Tragik‹ auf den Bühnen der spanischen Restauration: *niemand* wußte, wie sehr *alle* Theater spielten.

Führen wir uns noch eine weitere Variante zu Gemüte. In *Consuelo,* einer *alta comedia,* die drei Jahre vor dem *Galeoto* das Madrider Publikum begeisterte, war die Titelheldin mit einer – aus der Sicht des Publikums: einfachen – Alternative konfrontiert. Ein armer, aber zuverlässiger Jugendfreund wirbt ebenso um sie wie ein reicher, aber egoistischer Großkaufmann. Weil sich die Zuschauer sicher gewesen sein müssen, daß sie sich anders als Consuelo entschieden hätten – nämlich für den armen Jugendfreund –, sahen sie es wohl als eine gerechte Strafe an, daß ihr der reiche Großkaufmann bald nach der Heirat Hörner aufsetzte. So waren die weniger begüterten Zuschauer getröstet, die Ehemänner, welche sich eine Geliebte leisten konnten, gerechtfertigt, und die betrogenen Ehefrauen wußten, daß sie sich nicht zu beklagen hatten. Deshalb hat denn auch Consuelo nicht – wie Echegarays (und Ernestos) Teodora – das Anrecht auf den bestrickenden Tagtraum, ihre ›unbefleckte Stirn‹ empfange den kühlen Kuß irgendeiner verstorbenen Mutter. Im Gegenteil: nicht nur bricht der verschmähte Jugendfreund seine Beziehung zu Consuelo ab, der Kummer über ihr gerechtes Schicksal bringt auch ihre eigene Mutter ins Grab.

Mehr Inhaltsangaben zu den *altas comedias* wollen wir dem geneigten Leser dieser Literaturgeschichte nicht zumuten. Aber – noch ein letztes Mal – sollten wir uns die Frage stellen, warum wir über alles, was die *alta comedia* ausmacht: über das ›Theater im Theater‹ und seine Parallelität mit der ›Illusion von Alltäglichkeit‹, über eine ›Gesellschaft‹ im Aktanten-Status des ›Sündenbocks‹, über die literarische Entwertung des Reichtums und die ihr korrespondierende Vergoldung der Armut, warum wir über all das kaum ohne Ironie sprechen können, während unsere Reaktionen mindestens respektvoll, oft sogar ehrfürchtig sind, wenn wir auf ganz ähnliche Sinnstrukturen und Funktionen in Dramen von Calderón,

Cervantes oder Lope de Vega stoßen. Es besteht Anlaß zu betonen, daß dies eine ernstgemeinte Frage ist, und ich möchte sogar behaupten, daß – im Innersten seines Berufsgewissens – jeder Literaturwissenschaftler weiß, wie schwer ihre Beantwortung ist. Zunächst einmal gibt es ja vorab ›Richtwerte‹ für das ästhetische Urteil über einen Echegaray oder über einen Lope de Vega. Aber was nehmen wir Echegaray – darüberhinaus – übel? Daß er dazu beitrug, die Elends-Erfahrungen eines historischen Momentes zu verdrängen oder zu sublimieren? Gilt das weniger für die Klassiker? Bedenkenswerter – und erheblich komplexer – wäre ein Antwort-Versuch, der berücksichtigte, daß die Theatralisierung des Alltags seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts Subjektivität weder bloß verdrängte noch bloß inszenierte, daß sie ihr vielmehr auch Freiräume ihrer Entfaltung sicherte. Aber haben wir deshalb schon mehr Respekt vor dem Vorsatz Philipps II., die Welt in göttlicher Ordnung zu halten, als vor dem Drang der Restaurationsgesellschaft, ›modern‹ zu sein? Jedenfalls muß die – selbstkritische – Frage gestattet sein, ob es nicht einfach zum Berufs-Habitus der Literarhistoriker gehört, die Ansprüche ihres moralischen (moralisierenden) Urteils umso höher zu schrauben, desto näher der zu beurteilende Kasus an ihre Gegenwart rückt. Und wer erwartet von uns überhaupt ein Urteil über die *alta comedia?*

Der literarhistorische Schritt von José Echegaray und Adelardo López de Ayala hin zum Dramaturgen Benito Pérez Galdós jedenfalls vermittelt – vorerst noch – ein ähnliches Gefühl der Erleichterung wie der Schritt von Campoamor zu Bécquer: man vollzieht ihn als einen Schritt hin zu besseren Ufern der spanischen Literatur. Warum wir die Illusion der Alltäglichkeit, in der die *alta comedia* ihren Part spielte, als unerträglich verlogen empfinden, läßt uns gerade der Blick auf die Dramen von Galdós verstehen. Denn Galdós und seine Protagonisten traten – schlicht, aber entschlossen – für Aufrichtigkeit und gegen Falschheit an die Rampe.195 Als er sich 1892 zum ersten Mal, wie vor ihm schon so viele erfolgreiche Romanciers des europäischen XIX. Jahrhunderts, entschloß, eine Bühnenversion zu einem seiner Romane zu schreiben, wählte Galdós bezeichnenderweise als Vorlage den Roman *Realidad.* Denn *Realidad* bot sich für eine Replik an die Dreiecksgeschichten der *alta comedia* an: hier war der reiche Orozco – Neuauflage der positiven Galdós-Helden vom Schlag eines León Roch – Opfer einer unglücklichen Ehe, und als ebenso ungewöhnlich muß es das Publikum erfahren haben, daß Federico, der verarmte Adlige, nicht nur Liebhaber von Orozcos Frau, sondern auch noch dessen Busenfreund war. Immerhin hat dieser Federico so viel Ehre im Leib, daß er den Angeboten des gehörnten Orozco widersteht, ihm aus der finanziellen Bredouille zu helfen. Zugleich ist er aber blind genug, von den milden Gaben einer kaum mit zeitlichen Gütern gesegneten Seelenfreundin zu leben, während er aus Standesdünkel die Verheiratung seiner Schwester mit einem – in Belohnung seiner Ehrlichkeit aufstrebenden – Buchhalter zu verhindern sucht. Bei so viel Prinzipienfestigkeit mußte der Fortgang der Dramenhandlung Federico in einen Freitod treiben, mit dem er sich seinen Gläubigern entzog und den posthumen Respekt Orozcos gewann. Orozco selbst – das ist die Titel-

Realidad – verlangt Aufklärung von seiner Frau und verzeiht ihr, sobald er sich moralisch berechtigt glaubt, sie fürderhin zu verachten. Das ist nun wieder eine jener ›gerechten Strafen‹, die uns heute so penetrant erscheinen wollen. Immerhin lassen *Realidad* und die folgenden Dramen von Pérez Galdós ahnen, wie drängend das Bedürfnis nach Selbst-Aufrichtigkeit war, das die restaurative Illusion der Alltäglichkeit hatte entstehen lassen. Die Titelheldinnen jener um die Jahrhundertwende entstandenen Stücke von Pérez Galdós verfuhren auch allemal klüger bei der Gattenwahl und ›realistischer‹ bei der Einschätzung ihrer eigenen gesellschaftlichen Situation als die der *alta comedia. Mariucha,* die im gleichnamigen Drama 1903 das Rampenlicht erblickte, entschließt sich – obwohl Tochter eines Adelshauses – ihren Lebensunterhalt selbst zu verdienen (mit ehrbarer Arbeit, versteht sich), und sie tut das – anders als die Romanprotagonistinnen einer Emilia Pardo Bazán – nicht, indem sie auf vage Ansprüche zur Verwirklichung ihrer Individualität pocht, sondern weil sie sich keine Illusionen über den wirtschaftlichen Ruin ihrer Sippe macht. Dies befähigt sie wiederum zu der – besonders verdienstvollen – Entscheidung für die Ehe mit einem *carbonero.* Die zwei Jahre ältere Titelheldin *Electra* entscheidet ›richtig‹ zwischen dem Ehe-Werben von Máximo (Ingenieur, Witwer, Liberaler) und der ihr von Pantoja (Kleriker, Fanatiker) auf der Bühne angetragenen Versuchung, den Schleier zu nehmen.

Vielleicht war es ganz einfach die Gewohnheit, Mythen-Zitate in den Titeln literarischer Texte durch direkten Gegenwartsbezug zu entschlüsseln, welcher gerade *Electra* zu einem großen Paradigma für die politische Wirksamkeit des Theaters werden ließ. Wie die zu Beginn des XIX. Jahrhunderts unvermeidliche *Elvira* muß das Publikum *Electra* als eine allegorische Repräsentation Spaniens verstanden haben, denn Electras Bühnen-Entscheidung für ihren liberalen Bewerber brachte eine latente Unzufriedenheit mit den 1901 regierenden konservativen Politikern zum Siedepunkt: die Historiker deren Ablösung durch die progressistischen Konkurrenten als Folge der von *Electra* ausgelösten Publikumsunruhen an. Nun wissen wir, wie wenig sich damals bei solchen Regierungswechseln in Spanien veränderte, und sollten deshalb die ›politische Sprengkraft‹ des Dramas von Pérez Galdós nicht überbewerten. Letztlich gehörte auch ein solcher Skandal – ebenso wie fünfzehn Jahre zuvor die Polemik um *La piedad de una reina* – zur Inszenierung moderner Alltäglichkeit. Selbst Marcelino Menéndez Pelayo, der damals bereits eine Symbolfigur des ultramontanen Geistes war, soll zu den begeisterten Zuschauern der *Electra*-Uraufführung gehört haben.196

Auf der anderen Seite kann man nicht übersehen, daß sich die Dramenautoren des letzten Jahrzehnts vor 1900 anschickten, die aus der Illusion moderner Alltäglichkeit erwachsenden Probleme auf der Bühne anders als ihre Vorgänger – nämlich immer mehr auf Kosten adligen Standesdünkels und neubürgerlicher Arroganz – zu lösen. Jacinto Benavente, der 1896, dreißigjährig, mit *Gente conocida* ersten Theater-Lorbeer erntete, hatte wie Echegaray das in Spanien mit so hohem Sozialprestige ausgestattete Studium eines *Ingeniero de caminos* hinter

sich gebracht, doch für ihn sollte die Berührung mit der Welt des Schauspiels und der Schriftstellerei den Abschied von einer bürgerlichen Karriere bedeuten. Gerade vor dem Hintergrund dieser biographischen Fakten ist es bezeichnend, daß der Titel seines ersten Erfolgsstückes – *›Gente conocida‹* – den Zuschauern nicht mehr eine Distanznahme von der gesamten Gesellschaft suggerierte, sondern Kritik allein der Oberschicht angedeihen ließ. Ein Heiratsprojekt – die Faszination des Themas ›Ehe‹ schlug auch die neuen Dramenautoren in Bann – zwischen zwei jungen Vertretern des Hochadels scheitert, weil der lebensfrohe Duque de Garrellano (den vom Theater vorgegebenen Standespflichten konform) sein Vermögen in der Beziehung zu einer sechzehn Jahre älteren Witwe verschleudert hat. Mit bewundernswerter Lebenstüchtigkeit ausgestattet, gelingt es dieser Witwe nun, Ehefrau eines reichen Kaufmanns zu werden, der seinerseits nicht abgeneigt wäre, den Duque mit seiner in England erzogenen unehelichen Tochter Angelita zu verheiraten. Man kann sich vorstellen, daß nicht wenige der Zuschauer dieses Projekt – im Alltag zumindest – für eine überaus glückliche Lösung gehalten hätten. Doch das Theater der Jahrhundertwende versagte ihnen – im Namen der ›Aufrichtigkeit‹ – solche Wunscherfüllung. Wie Mariucha und Electra spielt die uneheliche Angelita, die ja auch gar nicht zur *›gente conocida‹* gehört, das verlogene Spiel nicht mit. Sie will sich erst binden, wenn sie liebt; und von solch erfreulichen Vorsätzen läßt sie sich nicht einmal durch die Drohung der Stiefmutter abbringen, beim Vater ihre Abordnung in ein Kloster zu erwirken.

Der Bühnenkonflikt verlagert sich hier von der Spannung zwischen eingebildeten Adligen und ethisch hochstehenden Kaufleuten (Ingenieuren, Fabrikanten) in die Nähe eines (Pseudo-)Klassenkampfes zwischen Oberschicht und Unterschicht. Den Durchbruch für diese Tendenz zum ›Sozialdrama‹ hatte schon 1895 Joaquín Dicentas Arbeiter-Rührstück *Juan José* erreicht. Vielleicht ist Dicentas Lebensweg – noch mehr als das erfolgreichste seiner Dramen – repräsentativ für eine neue Exzentrizität der Literaten gegenüber der Restaurations-Gesellschaft, die vorerst freilich eine theatralisch exaltierte Exzentrizität blieb.197 Er war der Sohn eines früh verstorbenen Husaren-Leutnants, konnte aber mit Stolz darauf verweisen, daß man ihn selbst – wie nicht wenige romantische Poeten – von der Militärakademie verwiesen hatte. Die Einführung in die Madrider *Bohème,* wo er sich bald einen Namen als feuriger Liebhaber ohne Standesvorurteile und als trinkfester *trasnochador* machte, mag er seiner Mutter verdankt haben, die Manuel Tamayo y Baus, dem Liebling des Theaterpublikums vergangener Tage, in treuester Freundschaft verbunden war. Sie sorgte jedenfalls dafür, daß das erste Stück des hoffnungsvollen Sohns unter dem schönen Titel *›El suicidio de Werter‹* 1888 im *Teatro de la Princesa* aufgeführt wurde. Der ›neue Werther‹ des Versdramas tötet in einem Duell den Liebhaber seiner Mutter (!), verliert dadurch die Zuneigung seiner Verlobten und kann also nicht umhin, sich selbst das Leben zu nehmen. Damit auch niemand die Nähe von ›Literatur und Leben‹ übersähe, ließ Dicenta seinen Helden ein Bild von Werthers Freitod malen, das sich vom Ende des Stückes her als

wahrlich grausige Prophezeiung erwies. Als Dicenta 1895 mit *Juan José* auf der Bühne gegen das Los der Armen protestierte und das Publikum der Hauptstadt zu Stürmen der Begeisterung hinriß, hatte er auch in seinem eigenen Alltag eine durchaus kämpferische Rolle übernommen. Die Entrüstung der Schauspieler des *Teatro de la Comedia* über seine Liaison mit der Flamenco-Tänzerin Amparito de Triana hätte um ein Haar die Aufführung verhindert; und daß er als Autor in sozialistischen Zeitschriften hervorgetreten war,198 galt für den Großteil der Zuschauer kaum als Empfehlung. Eines dieser Blätter übrigens trug jenen Namen *›El País‹,* den die heute bedeutendste spanische Tageszeitung bei ihrer Gründung aufgriff. Das *País* von Dicentas Epoche hatte sich der neuen Aufrichtigkeit verschrieben. 3 *Allí se dice la verdad a son de truenos, de tambores y trompetas,* berichtete Rubén Darío 1899 voller Bewunderung.199

›Mit Donner, Trommeln und Trompeten‹ brachte auch Dicentas Drama *Juan José* die Überzeugung an den Mann (und die Frau), daß das Leben der Armen Erfahrungen barg, welche die costumbristischen Genreszenen des *género chico* ausgespart hatten. Dicenta machte die *tipos* zu Charakteren des Sozialdramas, die literarischen ›Armen‹ zu Proletariern – immer noch *literarischen* Proletariern allerdings. Juan José, der Haupt-Literatur-Proletarier, lebt mit der ebenso attraktiven wie lebensfrohen Rosa zusammen. Unglücklicherweise (und notwendigerweise für den Beginn der Handlung) verliebt sich sein *patrón* Paco in Rosa, so daß eine Konfrontation der sozial ungleichen (aber gleich anziehenden) Kandidaten unvermeidlich wird und ebenso unvermeidlich zur Entlassung von Juan José führt. In diesem Moment bestünde für Juan José, wäre er ein Held im *género chico,* die Chance, das vergleichsweise sorgenfreie Leben eines Zuhälters zu führen, wenn Rosa mit seinem Einverständnis den Avancen Pacos nachgeben könnte. Als echter Literatur-Proletarier entscheidet er sich – zunächst – für die edle Armut, später – folgerichtig – für den Diebstahl (dem freilich in der Literatur seit *Robin Hood* mildernde Umstände eingeräumt werden). Doch die ›gute Gesellschaft‹ im Drama des Jahrhundertendes ist eine Gesellschaft ohne Herz. Juan José kommt hinter Gitter, und dort muß er erfahren, daß der ebenso böse wie reiche Paco bei Rosa am Ziel seiner schmutzigen Begierden angelangt ist. Rollenkonform bricht er aus der *Cárcel modelo* von Madrid aus, bringt Paco zur Strecke und schont auch das Leben der ehemals geliebten Rosa nicht. Aber weil er doch kein vollblütig- romantischer Held ist, nimmt sich Juan José selbst *nicht* das Leben. Vielmehr verweigert ihm Dicenta sowohl die Flucht als auch den Selbstmord, um dem Publikum so eindringlich als möglich zu verdeutlichen, daß man den literarischen Proletariern neben dem Besitz auch die Erfüllung ihrer Liebe verweigert:

3 JUAN JOSÉ. – ¡Huir! ... ¿Y *pa* qué voy a huir? ... ¿Qué libro con huir? ... ¡La vida! ¡Mi vida era esto ..., y lo he mat*ao!*200

Man kann den Plot von *Juan José* kaum ohne Ironie nacherzählen. Dabei darf Dicenta gewiß nicht das Verdienst streitig gemacht werden, nach einem literarischen Jahrhundert des neubürgerlich-romantischen

Narzißmus und der costumbristischen Verniedlichung als erster spanischer Autor vom Leid der Proletarier geschrieben zu haben, von einem Leid, das nun in der Literatur auch noch den Hoffnungsschimmer königlicher oder himmlischer Gerechtigkeit verloren hatte. Aber gerade weil *Juan José* einen so wichtigen Themen- und Funktionswandel in der spanischen Literatur markiert, nimmt das Stück auch vorweg, was die – am Ende: selbstzerstörerischen – Verirrungen der neuen, sozialpolitisch engagierten Literatur waren.

Daß Rosa Pacos Geliebte geworden ist, erfährt Juan José im Gefängnis durch den Brief eines Freundes. Doch er kann diesen Brief nicht selbst lesen; und selbst als er ihm vorgelesen worden ist, vermag Juan José die Briefworte 3 *›Paco vive con Rosa‹,* die stellvertretend zum Objekt seines animalischen Hasses werden, nicht zu unterscheiden von der Unterschrift des Absenders, seines Freundes Andrés. Im so beginnenden Monolog läßt Dicenta seinen Titelhelden nun erkennen, was – für den Autor – die Wurzel allen Übels ist, nämlich, wie man heute sagen würde, ›die Ungleichheit der Bildungschancen‹:

3 JUAN JOSE. *(con desesperación.)* ¡Con Paco! ... ¡Y no hay duda! ... No la puede haber. Tengo la prueba; ¡y está escrita! ... La tengo aquí, ¡aquí! ...*(Mirando la carta que conserva en la mano. Desdobla la carta.)* Aquí es donde pone: »¡Rosa vive con Paco! ...« *(Recorre la carta con los ojos.)* Lo pone, sí; pero ¿dónde lo pone? ... ¿En qué cara? ... ¿En qué sitio? ...*(Revolviendo la carta en todos los sentidos.)* ¿Será en éste? ¿Será más arriba? ...*(Con amargura desesperada.)* ¡No sé! *(Con sarcasmo doloroso.)* Parece que estos garrapatos malditos juegan al esconder con mi pesadumbre, y me dicen: Aquí está eso de que Paco vive con Rosa; pero ¿a qué no sabes en dónde esta? ¿A qué no lo encuentras? ...*(Con angustia y cólera.)* ¡Y no lo encuentro! *(Con profunda amargura.)* ¡Dios mío, qué desgracia tan grande la de los que nacen como yo! ... ¡Ni a leer aprenden! No les enseñan; y cuando llega un instante así, en que con cuatro rayas de tinta le tiran a uno el mundo sobre la cabeza, se ve uno *privao* hasta del último consuelo, del único que le queda ya: ¡Buscar esos renglones y tragárselos con los ojos, y apretujarlos con los *deos,* y atravesarlos con los dientes! ... ¡Con qué placer retorcería yo, y mordería yo esos cuatro palabras: ¡Rosa vive con Paco! ¡Nada más que ésas! ¡Esas solas! ... ¡Y no puedo! ... ¡No puedo!201

Wohl weil 1895 selbst in Madrid kaum jemand mehr einem Arbeiter die Alphabetisierung vorenthalten wollte, war Dicentas Erfolg so einhellig. Das ist die Stärke und die Schwäche dieses Sozialdramas – des Sozialdramas überhaupt? Immerhin können wir eine Vielstimmigkeit des enthusiastischen Kritiker-Chors beobachten,202 denn vor dem Hintergrund des allenthalben geweckten Mitleids gab *Juan José* den verschiedenen politischen Couleurs Gelegenheit, je spezifische Gründe für ihre Wertschätzung geltend zu machen. *El País* stellte die Bedeutung seines Redakteurs Dicenta heraus, und warb so für das eigene Programm kompromißloser Aufrichtigkeit: *Joaquín Dicenta es un revolucionario sempiterno, un enemigo formidable y sincero de todas las mentiras.* Miguel de Unamuno, der 1895 noch für ein in Bilbao erscheinendes Blatt mit dem unzweideutigen Namen *›La Lucha de Clases‹* schrieb, unterstrich den Anspruch seiner Jugendjahre, Sozialist – oder wenigstens doch: ein

Sympathisant des Sozialismus – zu sein, und schon dabei zeigte er jene Vorliebe für paradoxale Formulierungen, mit denen er Jahrzehnte später auch seine Distanz zum Sozialismus markierte: 3 *El drama del señor Dicenta es bueno artísticamente por revelar la esencia de la vida social de hoy en uno de sus aspectos, por ser resplandor de la verdad, por revelarnos la honda significación del mundo. No es bueno por tener tesis socialista, sino que tiene tesis socialista por ser bueno.* Die *Ilustración Española y Americana* hingegen ließ die Harmonie ihrer Illustrierten-Welt nicht durch eine politische Stellungnahme ins Ungleichgewicht geraten. Ihr Redakteur pries *Juan José* ›als literarisches Werk‹, was angesichts der von Dicenta gepflegten Dramatik aus ›Donner, Trommeln und Trompeten‹ nur um den Preis einer expliziten Negation der inszenierten Klassen-Widersprüche möglich war: 3 *Así acababa ese drama hermoso, legítimo, de pasión, sin tesis ni problemas en su interés pasional a no ser que la sociedad alarmada quiera buscar el problema en las mismas entrañas del conflicto dramático, tan posible en todas las esferas sociales.* In diesen Sätzen aus der *Ilustración Española y Americana* wird deutlich, wieviel die neuen Autoren – vom Rande der Restaurations-Gesellschaft her – erreicht hatten. Die Erfahrungs-Perspektiven von ›Literatur‹ und ›Leben‹ begannen sich zu trennen, man mußte es nun ausdrücklich sagen, wenn Erfahrungen aus dem Alltag ›literarisch‹ gesehen werden sollten. Dieses intellektuelle Klima der spanischen Jahrhundertwende, in dem die Illusion moderner Alltäglichkeit brüchig wurde, aber noch nicht wirklich durch eine neue Illusion ersetzt war, wollen wir uns anhand eines Falls von ›Alltag und Literatur in der spanischen Provinz‹203 vergegenwärtigen.

César Real y Rodríguez war ein erfolgreicher junger Advokat in der Stadt Salamanca, die schon damals den Glanz ihrer akademischen Tradition weitgehend aufgezehrt (und noch kaum erneuert) hatte – und doch als Hauptstadt einer für ihre Viehzucht berühmten Provinz ansehnlich leben konnte. *›Arte, saber y toros‹* heißt nicht zufällig die Devise des Stadtwappens. Die Frau von César Real y Rodríguez hatte genügend Landbesitz geerbt, um es ihrem Mann zu ermöglichen, seine juristischen Talente in einem ruhigen Kanzleibetrieb sparsam einzusetzen. Don César verbrachte seine Tage im *casino,* improvisierte auf dem häuslichen Piano und frönte seinem Lieblingstraum, dem Traum, ein Schriftsteller zu sein. Weil man aber auch in Salamanca um 1900, wenn schon, ein ›moderner‹ Schriftsteller sein wollte, agierte er gleich auf zwei mehr oder weniger literarischen Schauplätzen. Er gründete zusammen mit einigen Freunden eine Wochenzeitschrift, der man den furchtgebietenden Namen *›La Tizona‹* (das ist der Name des vom epischen Cid geschwungenen Schwertes) gab, um aller Welt kund zu tun, daß man – in voller Unabhängigkeit von allen Parteien – eine scharfe Klinge in der politischen Tagesdiskussion zu schlagen gedachte. Für einige Zeit gab die *Tizona,* so wenig man sie auch außerhalb der ›guten Gesellschaft‹ von Salamanca lesen mochte, für César Real y Rodríguez (wohl noch mehr als seine Kanzlei) die Illusion von einem ›bürgerlichen Alltag der Zwecke‹ ab. Doch das war nur die eine Seite seines Schriftstellertums (dessen Unterlegenheit gegenüber literarhistorisch kanonisierten Zeitgenossen zu

erweisen vielleicht gar keine leichte Aufgabe wäre). Auf der anderen Seite verschrieb er sich – die Doppelstruktur des ›modernen Alltags‹ nachvollziehend – den literarischen Musen. 1902 veröffentlichte er als dritten Band einer *Colección Calón,* zu deren Autoren auch Miguel de Unamuno zählte, unter dem Titel *›Frivolidades‹* eine Sammlung kurzer Texte, deren Auftakte eins ums andere Mal an modernistische *poèmes en prose* erinnern – um dann stets in den moralisch urteilenden Unterton der Gattung ›Essay‹ umzuschlagen. Im *Prólogo* zu den *Frivolidades* war einem gewissen M.R. Blanco-Belmonte der *Modernismo*-Pastiche besser gelungen:

3 Hoy como ayer sigo siendo un amador de la poesía oculta de las cosas, un apasionado de las nonadas deliciosas que son perfume de la vida, un frívolo que encuentra ó cree encontrar placer supremo en lo que se ha convenido en llamar *Frivolidades.*

Frivolidades son las notas inteligentemente recogidas por César Real.

La burbuja del amor, el centelleo de la belleza femenina, el vapor de la ilusión postrera que se desfleca, y las irisaciones y los tornasoles de la Eva moderna, han inspirado este libro ...

Lo que ayer hice, hace hoy César Real, cortando las flores del jardín de su juventud ¡flores embalsamadas por el bálsamo de la ilusión! y depositándolas entre las hojas del libro de su vida ...204

Der Autor der *Frivolidades* selbst hatte erhebliche Schwierigkeiten, diesen Gestus literarisch-genießender Distanz durchzuhalten. Nur solange er sich ganz allgemein in der Rolle des vornehm blasierten Kenners mondäner Etikette präsentierte, gelang auch ihm der modernistische Diskurs. Aber mit jeder Annäherung an einzelne Situationstypen jener bewunderten Welt, brach die textinterne Selbstinszenierung zusammen, weil César Real y Rodríguez sich – offenbar aus Furcht vor der Rolle des Gehörnten – moralisch ereiferte:

3 La mujer admite la etiqueta en los paseos y en las visitas; pero puede decirse la *sufre* en los bailes.

Ahí es donde la encuentra más ridícula y más impropia.

Empieza ella dando una gran prueba de confianza al hombre que la elige para bailar, permitiendo que, con la disculpa de la música, la estreche el talle, la oprima la mano é inspire el aire que exhala fatigada por el vértigo de un vals.

Sin embargo, la etiqueta, que también se impone á las palabras, no permite al hombre más que dedicar algunas frases ›cortadas à patrón‹ à la mujer que aceptó su brazo, si no tiene amistad con ella.

*¿No es rarísimo tal contraste?*205

Ebenso seltsam war gewiß des Autors Oszillieren zwischen mondän-modernistischer Distanz und provinzieller Moralfürsorge. Wir finden es wieder, wo sich Don César auf dem Feld des *género chico* versuchte. Sein *Sainete lírico de costumbres salmantina,* das am 25. Januar 1901 im *Teatro del Liceo* von Salamanca aufgeführt wurde (und noch im selben Jahr auch in Buchform erschien), hatte einen Doppeltitel: *›Un hombre corrido / La fiesta de la Salud‹.* Der *hombre corrido* hieß Camilo, sollte

sechsundzwanzig Jahre alt (und ›zum Beispiel Rechtsanwalt‹) sein. Obwohl (oder weil) als Hausherr einer *casa rica puesta con mucho* lujo206 standesgemäß verheiratet, wagt er anläßlich der *Fiesta de la Salud* in einem Dorf der Provinz Salamanca eine Eskapade mit der schönen Clara, die als Verkäuferin in der Damenoberbekleidungsbranche arbeitet. Daß Camilo am Ende des *sainete* wieder in ehelicher Treue mit der ehrbaren Luisa vereint sein wird, und daß Clara – reumütig – dem armen (aber wahrhaft verliebten) Ramón die Heirat verspricht, versteht sich. Doch Ramón bricht die Normen der Rollenfächer des *género chico:* denn er ist weder mit altüberlieferten Tugenden der literarischen Bauern ausgestattet, noch besitzt er die überlegene Wendigkeit eines Figaro. Vielmehr erscheint Ramón so auf der Bühne, wie es den Ängsten eines bürgerlichen Provinz-Don-Juan entsprochen haben muß. Er ist ein Tölpel, der Camilo ab und an Schläge androht, aber am Ende Claras Hand nur der Intervention von Damen aus der ›guten Gesellschaft‹ verdankt: denn denen ist an penibler Einhaltung der Standesgrenzen gelegen.

Die Frage, ob sich mit solchen Brüchen in den literarischen Talentproben von César Real y Rodríguez die Unmöglichkeit der Inszenierung eines modernen Alltags in der spanischen Provinz der Jahrhundertwende anzeigt, oder ob sie nicht auch schon Indiz für die neue moralische Aufrichtigkeit einer Generation sind, welche die Restaurations-Epoche überwinden sollte, ist kaum zu beantworten. Ins Auge fällt jedenfalls, daß César Real y Rodríguez die Selbstinszenierung in der Rolle des *Tizona*-Redakteurs (vor der nationalen Katastrophe des Kuba-Kriegs im Jahr 1898) viel problemloser gelang als die vom *Modernismo* und vom *género chico* vorgegebene Distanziertheit (nach der Jahrhundertwende). In der ersten Nummer der *Tizona,* die am 7. November 1897 erschien, hatte er den Soldaten, die Kuba vor der Flotte der Vereinigten Staaten beschützen sollten, poetische Grüße gesandt:

> 3 Reciban un fuerte abrazo
> que la Tizona os manda,
> los bravos hijos del pueblo
> que pelea por la Patria.

Ob er sich vorstellte, daß je ein Exemplar der *Tizona* nach Kuba gelangen würde? Ob er glaubte, daß den ›tapferen Söhnen des Volkes‹ an den *abrazos* einer *tertulia* im Casino von Salamanca gelegen sein konnte? Dieser Gruß ist freilich kaum erstaunlicher als die Illusion der *Tizona*-Redaktion, die politischen Auseinandersetzungen der Hauptstadt beeinflussen zu können. In den Grüßen nach Kuba klingt dieselbe Verniedlichung der physischen Wirklichkeit eines modernen Krieges an, die zwei Monate vor der Kapitulation der spanischen Kuba-Flotte einen Journalisten von *Blanco y Negro* in Erinnerung an patriotische Heldentaten den Sieg über das amerikanische Heer prognostizieren ließ:

3 Hablen los pesimistas cuánto quieran del disparatado combate entre una nación pobre y desangrada y otra robusta y poderosa, todo esto es decisivo cuando entran

como factores en la lucha sólo el dinero o lo que el dinero representa, como son los barcos de combate; pero consideremos los ejércitos en tierra firme, y aquí ya no valen el dinero ni los blindajes, sino el valor y la disciplina ...

No es esta la primera vez que comparo al soldado de Cuba con el soldado de Flandes, y creo que la semejanza de ambos alcanza aun al aspecto de sus figuras. No encaja con menos gallardía el sombrero de paja sobre las sienes del soldado actual que encajaba el chambergo de fieltro en la cabeza del arcabucero de Maestrich y de Breda ...207

1898 mußte man eine auratische Vergangenheit heraufbeschwören, um noch für wenige Wochen die Illusion der Ebenbürtigkeit mit einer mächtigen Nation der Gegenwart zu retten. Doch das Weltbild und das Lebensgefühl, die das spanische XIX. Jahrhundert ausgemacht hatten, waren schon vor der nationalen Demütigung durch die Flottentechnologie der Vereinigten Staaten zu einem Horizont der Erinnerung verblaßt.

1893 war José Zorrilla, der Autor des *Don Juan Tenorio,* gestorben. Anstelle eines Nachrufs veröffentlichte *Blanco y Negro* den Bericht von einem letzten Gespräch mit dem allerseits verehrten großen Romantiker: 3 *así, mientras dure la lectura de mis humildes líneas, obsesionados por una dulce ilusión nacida del cariño al gran poeta, creeremos todos iaun yo mismo, que las vertí de la pluma, que Zorrilla se encuentra aún entre nosotros!*208 Daneben erschienen in Faksimile Zorrillas Antworten auf den damals nicht nur in Spanien und nicht nur bei Journalisten überaus beliebten Fragebogen *›Declaraciones íntimas‹.* Noch einmal war in Zorrillas Greisen- Schrift mit ihren altmodisch-ausladenden Initialen jenes Zeitalter präsent, in dem ein narzißtischer Kult des Individuums und eine schon durchaus bürgerlich- pragmatische Zweckrationalität ihre wolkige Synthese gebildet hatten:

3 *Manjares y bebidas que prefiero*Las ostras de Ostende ...,
los solomillos de ternera y
corzo, el queso de Burgos, el
vino de Chianti y el café.
*Lo que quisiera ser*Tonto y rico, y no, como soy,
tonto y pobre.
*Lo que más detesto*Las mugeres literatas, desde Safo
hasta ...
*Reforma que creo más necesaria*La de no dejar à la política
bastardear la Religión.
*Cómo quisiera morirme*De repente, para no cansar
á nadie.
*Rasgo principal de mi carácter*Haber llegado á viejo sin
dejar de ser muchacho ...

Wie gesagt: Zorrilla weilte nicht mehr unter ihnen, als die Illustrierten-Leser seine um Humor und Orthodoxie gleichsam bemühten Antworten lasen und wohl ahnten, daß mit ihm das Sterben einer Epoche begonnen hatte.

Cánovas del Castillo starb am 1. August 1897 in Santa Agueda, einem kleinen Seebad der Biscaya, wo er seinen kurzen *veraneo* zu verbringen pflegte, unter den Kugeln eines französischen Anarchisten. Wenn man Comba, der 1897 noch immer für die *Ilustración Española y Americana* die

Rolle des Photoreporters präfigurierte, glauben darf, dann trafen diese Kugeln Cánovas, während der auf einer Parkbank die Tageszeitung studierte.209 Und wenn man den Recherchen des Staatsanwalts im Prozeß gegen den Attentäter Thomas Ascheri ebenso viel Vertrauen zu schenken bereit ist, dann kommt man zu dem Schluß, daß der Vater der politischen Restauration in Spanien Opfer eines politischen Racheakts – Opfer anarchistischer Solidarität und anarchistischen Gerechtigkeitssinns? – geworden war. Denn Cánovas del Castillo trug die politische Verantwortung für grausame Folterungen, mit denen man 1896 in Barcelona einer Gruppe von Anarchisten Geständnisse über den Hergang eines Bombenattentats auf die Teilnehmer einer Marienprozession abgepreßt hatte. Diese ›Geständnisse‹ wurden zur Grundlage für die Vollstreckung einer fünffachen Todesstrafe: 3 *He cumplido con mi deber y estoy tranquilo,* soll Ascheri bei seiner Festnahme, gegen die er keinen Widerstand leistete, gesagt haben: 3 *He vengado a mis hermanos.* Doch noch ließ die spanische Gesellschaft, zumindest die ›gute Gesellschaft‹, von ihrer Harmonie-Obsession nicht ab. *Blanco y Negro* bedauerte vor allem die Einwohner von Santa Agueda, deren ruhiger Alltag durch den Schuß auf Cánovas del Castillo jäh unterbrochen worden sei: 3 *Calcúlese el horror que en la tranquila población produjo el terrible crimen.*210 Die Nation war gerne bereit, sich von einer ›schönen‹ Predigt des Erzbischofs von Madrid-Alcalá beruhigen zu lassen und den Verlust von Cánovas del Castillo so schnell zu vergessen, wie man die Leichen der fünf exekutierten Anarchisten vergessen hatte:

3 El sermón, que duró una media hora, produjo en el auditorio verdadera emoción por su elocuencia, por su pensamiento y por la bellísima forma en que fue pronunciado ...

Al llegar a la tumba, materialmente cubierta de flores, el clero entonó sus preces, se llenó la formalidad de reconocer el cadáver, lo cual verificaron el general Azcárraga, varios ministros y personas de la familia del ilustre finado, bajando inmediatamente el féretro a la cripta, donde quedó depositado a las ocho y media en punto de la noche.

Die Leichen der namenlosen *hijos del pueblo,* die ein Jahr später in Kuba ihr Leben verloren, kehrten nie mehr in die Heimat zurück. Doch sie blieben in der Erinnerung ihrer Zeitgenossen viel länger gegenwärtig als die erschossenen Körper der fünf Anarchisten und des Ministerpräsidenten Cánovas del Castillo. Denn zum Anliegen einer neuen Generation von Intellektuellen sollte es werden, aus ›literarischer Aufrichtigkeit‹ auch eine Aufrichtigkeit gegenüber der nationalen Geschichte und ihren Opfern zu machen. Freilich ahnten auch diese wahrheitsbesessenen Intellektuellen nicht – oder wollten sie es bloß nicht ahnen? –, wie hoffnungslos abgeschieden vom Mutterland die ›Söhne des Volkes‹ und ihre stiefväterlichen Generäle gefallen waren. Daß die spanische Flotte vor Kuba *gänzlich abgeschnitten* von Europa operiert hatte, konstatierte im Jahr 1911 ein preußischer Seerechts- Spezialist:

Der Umstand, daß Spanien über keine unabhängigen Kabelverbindungen mit seinen westindischen Kolonien und dem Kriegsschauplatz gebot und das lange geplante Seekabel zwischen dem Mutterlande und Kuba nicht rechtzeitig geschaffen hatte, wurde ihm von vornherein verhängnisvoll, ja, das fehlende Kabel kostete Spanien geradezu seine Flotte, den Krieg und seine Stellung als Kolonialmacht. Denn gleich zu Beginn des Feldzugs gelangten infolgedessen zwei überaus wichtige Telegramme, die der spanische Marineminister Bermejo an den Höchstkommandierenden der vor Martinique kreuzenden spanischen Flotte, den Admiral Cervera, aufgab, nicht an ihre Adresse, weil sie von den Amerikanern abgefangen und natürlich unterdrückt wurden. Das wurde Cerveras und seiner Flotte Verderben, denn die erste Depesche sollte dem Admiral mitteilen, wo er Kohlen einnehmen könne, und die zweite sollte ihn ermächtigen, nach Spanien zurückzukehren, wozu damals noch Zeit gewesen wäre. Da Cervera diese Nachrichten nicht erhielt und nunmehr ohne Instruktionen blieb, sah er sich genötigt, mit seinem Geschwader Santiago auf Kuba anzulaufen, von wo es für ihn kein Entrinnen mehr gab und wo die dereinst so stolze spanische Seemacht am 3. Juli 1898 ein wenig rühmliches Ende fand.211

Wenn schon das lebenserhaltende Seekabel nicht gelegt worden war, so stand Spanien doch wenigstens in der Unterhaltungs-Technologie den anderen Nationen kaum nach. 1897 bereits war dort zum ersten Mal ein Film gezeigt worden, und er hatte den Titel 3 *›La salida de la misa del XII en el Pilar‹.*212 Wenn die neue Intellektuellen-Generation ihre Wahrheit nicht in Regionen gesucht hätte, wo für Seekabel und Filmprojektoren kein Platz war, dann wäre sie vielleicht durch jenes Film-Datum zu der Illusion verführt worden, Spanien sei ein in technologischer Modernität gerüstetes Land. Denn auch in Frankreich lief nicht eher als 1897 der erste Film. Er hieß: 3 *Sortie des ouvriers d'une usine.*

Illusion der Desillusionierung

Ein Jahr nach der Ermordung von Antonio Cánovas del Castillo und einundsechzig Jahre nach dem Freitod von Mariano José de Larra nahm sich am 29. November 1898 Angel Ganivet in Riga das Leben. Er war 1865 in Granada geboren worden, und er hatte kurz vor dem Tod noch seine Ernennung zum spanischen Konsul der lettischen Stadt Riga erlebt, die damals im Zarenreich lag. Ganivet ertränkte sich in der Düna, die in Riga eine Breite von achthundert Metern erreicht. Man liest, daß die Motive des offenbar unglücklich verheirateten Diplomaten ›Liebeskummer‹ oder (falls ›Liebeskummer‹ nur ein Euphemismus des späten XIX. Jahrhunderts ist) die Angst vor ›progressiver Paralyse‹ gewesen seien. Wie Larra wurde Ganivet *als Opfer* zu einer nationalen Symbolfigur,213 und wie im Fall Larras machte diese Form der Kanonisierung das persönliche Motiv für Ganivets Selbstmord vergessen. Denn weil er 1897 unter dem Titel *›Idearium español‹* ein Buch veröffentlicht hatte, das einen Therapievorschlag für das dekadente Spanien als Umwertung der spanischen Geschichte präsentierte, galt es als ausgemacht, daß er als Opfer des am Tiefpunkt seiner Krise angelangten Vaterlands gestorben sein mußte. Anders als Larra jedoch ist Ganivet nicht als Repräsentant einer Epoche in das historische Wissen eingegangen, sondern als – die Zeitgenossen durch sein Schicksal moralisch verpflichtender – *Vorläufer* einer kollektiven Erneuerungsbewegung. Deshalb konnte man Ganivets

Tod in heimatferner Einsamkeit – ebenso wie das Sterben der spanischen Matrosen vor Kuba – der Nation als so etwas wie eine ›Vernachlässigung ihrer Mutterpflichten‹ vorwerfen und zugleich (Ganivets Biographie erneut großzügig außer acht lassend) behaupten, daß der ›ungeliebte Sohn‹ vorher räumlichen Abstand von der Heimat genommen hätte, um mit ungebrochenem Patriotismus erkenntnisfördernde Distanz zu Spanien zu gewinnen. In einem anläßlich der Ganivet-Gedenkfeier des Madrider *Ateneo* im Januar 1921 vorgetragenen Gedicht klang das so:

> 3 Apenas de la vida gustó el porqué y el modo,
> y aún tuvo tiempo para pensar y verlo todo
> con profética claridad.
> Se rasgó las antiguas solemnes vestiduras
> y, precursor angélico de las razas futuras,
> vio de su Patria la verdad.
>
> La Patria. El ansia crítica, descarnada y severa,
> pero desnuda como el mártir de la hoguera,
> que es todo amor y expiación;
> para surgir más nueva, autocreada y viva,
> igual que surge en forma de rosa sensitiva
> la purificación.
>
> Como tenía a España tan metida en su entraña,
> no podía vivir en la caduca España
> del contenido medieval.
> ¡La empeñaba ese viso que a los viejos espejos!
> y por verla más joven, situó de más lejos
> su proyección espiritual.
> Y ella, donde las nieblas y los lagos helados
> borraron los risueños paisajes encantados
> del arrayán y del ciprés,
> donde dejó, con una tristeza reflexiva,
> sangrar, como fontana de amor, su llaga viva
> bajo el cielo finlandés.214
> Como tutor amante, que ausente y vigilante,
> se sintiese morir al esfuerzo gigante
> que a la doncella ha de salvar,
> se fue desmoronando su robustez humana ...215

Weil die Intellektuellen Angel Ganivet – und sich selbst – als liebende Söhne einer unwürdigen Mutter sehen wollten, wurde der Plan, seine Leiche von Riga nach Granada zu überführen, bald nach 1900 zu einem Anliegen von höchstem – und aus der historischen Distanz: durchaus erstaunlichem – symbolischen Gewicht. Der zitierte Ganivet-Hymnus etwa setzte ein mit der Widmung: 3 *A ... cuantos ilustres escritores trabajaron porque los restos de Angel Ganivet reposasen en España.* Im Ganivet-Kult mögen die affektiven Ambivalenzen jener jungen Kritiker zu Tage getreten sein, die nach 1898 nicht mehr bereit waren, mitzuwirken bei der Erhaltung einer Illusion moderner Alltäglichkeit. Denn den für die spanischen Romantiker noch ganz selbstverständlichen transzendentalen

Horizont einer Versöhnung von gesellschaftlichen Ansprüchen und individueller Exzentrizität hatten sie verloren, und umso mehr mußte ihnen an Akten gelegen sein, mit denen sie auch sich selbst zu Opfern und zu wahren Söhnen des Vaterlands stilisieren konnten. Aber offenbar wollten sie sich mit der Heimkehr von Ganivets Leiche auch bestätigen, daß das Vaterland unter ihrer Kritik und Fürsorge wieder auf dem Weg seiner positiven Identität geraten war. Ohne die Möglichkeit einer jenseitigen Erlösung schlug der Gestus der Selbst-Marginalisierung also in den Wunsch um, die Versöhnung zwischen der eigenen Individualität und dem Vaterland über den Weg einer Umgestaltung des Vaterlands zu erreichen.

Als Ganivets Leiche endlich nach Spanien zurückkehrte, herrschte dort seit zwei Jahren der General Miguel Primo de Rivera als Diktator von Alfons' XIII. Gnaden. Verloren waren die Hoffnungen, die Farce des Restaurations-Parlamentarismus durch Reformen zu einer moralisch legitimen Form der nationalen Politik zu machen. Am 28. März 1925 widmeten Studenten und Professoren der Universität Madrid in der *Estación del Norte* den sterblichen Überresten von Ganivet einen Gedenkakt. Ebenfalls Studenten und Professoren hatten Miguel Primo de Rivera seit seiner Machtergreifung im Jahr 1921 immer wieder brüskiert und provoziert; sie sollten 1930 eine entscheidende Rolle bei seinem erzwungenen Rücktritt spielen. Unter diesen Voraussetzungen konnte die ›Rückkehr‹ von Ganivet als Opfer des alten und als Vorläufer des neuen Spanien weder bloß zur liebevollen Aufnahme eines ›verlorenen Sohns‹, noch zum Erweis für eine erfolgreiche Wandlung des Vaterlands werden. Man nutzte den lange herbeigesehnten Augenblick, um die Diktatur öffentlich ins moralische Unrecht zu setzen, und konnte dabei auf die Mitwirkung einer schon zu Lebzeiten kanonisierten Symbolfigur aus der Welt der Universität zählen. Miguel de Unamuno, der Ganivets Bekanntschaft 1890 anläßlich von *oposiciones* in Madrid gemacht hatte (bei jenen *oposiciones,* die Unamuno seinen Lehrstuhl für Gräzistik an der Universität Salamanca einbrachten und den abgewiesenen Ganivet veranlaßten, die diplomatische Laufbahn einzuschlagen) und der bis zu Ganivets Tod einen Briefwechsel mit seinem Generationsgenossen geführt hatte (der letzte Brief Unamunos ist auf den 20. November 1898 datiert,216 hat Ganivet also wahrscheinlich nicht mehr erreicht), Unamuno, der mit seinen Essays und Büchern, aber auch als streitbarer Rektor der Universität Salamanca eine Galionsfigur der nationalen Erneuerungsbewegung geworden war und es schließlich erreicht hatte, von Primo de Rivera ins Exil auf die Kanarischen Inseln geschickt zu werden, – dieser Exilant Unamuno hatte noch einmal einen Brief an den Heimkehrer Ganivet verfaßt, der natürlich auch ein Brief an die Studenten und seine Kollegen in Madrid war, in dem er die Fortführung seines Kampfes gegen den Diktator an die im Vaterland Verbliebenen delegierte:

3 ¡Pobre amigo Ganivet! Vuelven tus huesos a reposar sobre los huesos, sobre la roca de España – más nuestra hija que nuestra madre –, viviendo y soñando yo, tu amigo y compañero de buen combate, fuera de ella para mejor servirla ... Deberían

no haberte traído hasta que ese tu solar, nuestro solar, sustentase a un pueblo libre, hasta que sobre tu huesa granadina pudiese sonar, renonando al pie del Mulhacén, la voz de la verdad, hoy proscrita de España ... Y ahora, cuando tus huesos son recibidos por un pueblo degradado por el vasallaje, yo, tu amigo de la juventud radiante y esperanzosa, te saludo desde mi destierro. Porque hoy en tu patria, Angel, no puede vivir digno el que no se allane cobarde a silenciar la verdad y a no denunciar la injusticia.217

Was schon der Hymnus auf den toten Ganivet angedeutet hatte, nämlich die Umkehr des Verhältnisses zwischen der Nation als Mutter und ihren Söhnen, maßten sich Unamuno und viele andere Intellektuelle seiner Zeit ohne weiteres an. Aus dem romantischen Selbstgenuß am Leiden in der Gesellschaft war die Überzeugung der Intellektuellen geworden, über Gesellschaft und Nation zu stehen, Gesellschaft und Nation gestalten zu dürfen. Mit dem Glauben, daß dies ihre historische Mission sei, und mit der *Illusion,* daß sie eine solche Aufgabe erfolgreich bewältigen könnten, ersetzten Unamuno und seine Generation die Illusion von der modernen Alltäglichkeit Spaniens. So wurde aus der Illusion von Alltäglichkeit die *Illusion der* – politisch erfolgreichen – *Desillusionierung.*

Von der *Estación del Norte* wurde Ganivets Leiche in feierlicher Prozession durch Madrid zur *Estación de Mediodía* geleitet. Es kam zu einem Handgemenge zwischen den akademischen Ganivet-Verehrern und den von der Regierung aufgebotenen Polizisten, als diese – in provozierender Absicht oder unter dem Druck der republikanischen Provokation? – in den Ruf *›¡Viva el Rey!‹* ausbrachen. Am 30. März 1925 übergab Angel Ganivets Familie in einem Festakt auf dem Friedhof von Granada seine sterblichen Überreste an die Stadtverwaltung, deren Versammlungssaal als Ruhestätte vor der Einbettung in die vaterländische Erde gedient hatte. Das Protokoll jenes Festakts berichtet nicht von Reden oder Hymnen. Im Mittelpunkt stand die Identifikation der Leiche Ganivets durch einen Jugendfreund, der mittlerweile Rektor der Universität Granada geworden war:

3 Al efecto, fue cortado el precinto en lacre del Consulado de España en Riga que ligaba el ataúd de aluminio y procedióse a desoldar dicho ataúd, y abierta que fue su tapa y puestos de manifiestos los restos por el ilustre Rector de esta Universidad Doctor Don Fermín Garrido Quintana, fueron reconocidos, certificando de que en efecto los restos son los del malogrado Ganivet, que fue íntimo amigo suyo y que así lo acreditan las prominencias frontales muy acusadas, el desarrollo y conformación del cráneo y el cabello castaño oscuro al mismo adherido; la dentadura, completa, con su marcado prognatismo; una señal en la frente cicatriz de una pedrada que recibió siendo niño en las »guerillas« con las de la parroquia de la Virgen, tan notablemente descritas en su trabajo »La derrota de los greñudos«, y por último, y como dato decisivo, la señal de la osteomielitis de los adolescentes que padeció en la tibia derecha. Afirma igualmente que el estado de conservación en que se encuentran los restos obedece al agua del mar en que murió Ganivet.218

Wenn man die Photographien von jenem 30. März 1925 betrachtet, welche eben den Augenblick der Leichen-Identifizierung festgehalten haben, so versteht man das gebannte Erstaunen der um Ganivets

geöffneten Sarg versammelten Gemeinde: das Profil des siebenundzwanzig Jahre zuvor ertrunkenen Nationalhelden ist dort nicht weniger genau abgebildet als die Gesichter jener, die ihn überlebt hatten. Und auch ohne die Auskunft des Protokolls, daß über Ganivets Grab in Granada *por suscripción nacional* ein Mausoleum errichtet werden sollte, bliebe doch kein Zweifel, daß man hier das Ritual einer neuen Bürgerreligion begangen hatte. Unwillkürlich stellen sich Assoziationen mit dem populär-nationalen Messianismus ein, mit mythischen Gestalten wie Barbarossa oder dem portugiesischen Rey Sebastião, die, in der Ferne gestorben, zurückkehren sollten, wenn die Not des Vaterlands am größten wäre, um eine neue Herrschaft der nationalen Größe zu errichten. Natürlich hätten die Studenten und Professoren auf der Madrider *Estación del Norte* wie die Stadträte von Granada eine solche Interpretation empört von sich gewiesen. Doch wir haben uns an die Tatsache zu halten, daß das ›Wunder‹ der messianisch-unversehrten Präsenz von Ganivets Körper der krönende Abschluß seiner Rückkehr in die Heimat wurde. Im Rückblick waren die nationale Schmach von 1898 und der Tod derer, die man aus der Distanz der Jahre als Opfer beweinen und verehren konnte, zum Garanten für die wahrhaft religiöse Hoffnung auf eine glorreiche Zukunft geworden. Diese Zukunftshoffnung und die sakralen Akte ihrer Beschwörung aktualisierten die Spannung und vertieften die Kluft zwischen den ›zwei Spanien‹. Hier war ein romantisches Verhältnis zur Nationalgeschichte gewachsen, welches der deutschen Romantik aus dem frühen XIX. Jahrhundert viel näher stand als den spanisch-romantischen Tiraden von *Don Alvaro* oder *Don Juan Tenorio.*219

So sah die aus Ekel vor allen kollektiven Selbst- Lügen und aus pathetischer Nüchternheit im Angesicht nationaler Erniedrigung geborene – *romantische* – Wirklichkeit der *Generación del 98* aus. Daß man die Existenz dieser Autorengruppe heftig bestritten hat, folgt – einmal ganz abgesehen von dem Mißverständnis, das historiographischen Totalisierungskonzepten einen ›substantiellen‹ Wirklichkeitsstatus anmuten will – gerade aus der besonderen Struktur ihrer Intellektuellen-Mentalität. Die Mitglieder einer Generation, die nichts mehr fürchtete als fadenscheinige Kollektiv-Illusionen, die nichts mehr haßte als die (bestehende) Gesellschaft, mußten verstört reagieren, sobald man sie anders denn als Individuen sehen wollte. Daß sich der Name *›Generación del 98‹* erst gut ein Jahrzehnt nach dem Jahr 1898 in den Diskursen der spanischen Intellektuellen abzeichnete, spricht gewiß *nicht* gegen die deskriptive Prägnanz und die interpretatorische Reichweite des Begriffs. Wenn man liest, wie der Duque de Maura, ein zeitgenössischer Literaturkritiker, in einer Polemik mit Ortega y Gasset 1908 die ›neuen‹ Intellektuellen charakterisierte – 3 *generación nacida intelectualmente a raíz del desastre; patriota sin patriotería; optimista, pero no cándida, porque las lecciones de la adversidad moderaron en ella las pasiones y exaltaciones de la fe juvenil*220 –, wie José Martínez Ruiz (der damals schon als ›Azorín‹ signierte) 1913 in einer von *ABC* veröffentlichten Artikelserie feststellte: 3 *en la literatura española, la generación del 1898 representa un renacimiento,*221 dann lernen wir aus der Genese des

Begriffs verstehen, wie ein neues Bewußtsein sich zwischen 1898, dem Jahr der Niederlage (dem Endpunkt einer über Jahrhunderte verfehlten Nationalgeschichte), und der Hoffnung auf eine neue spanische Republik konstituierte, die sich erst 1931 erfüllen sollte.

Allen (längst steril gewordenen) Debatten über die Legitimität des Epochenbegriffs *›Generación del 98‹* entgegen kann man also behaupten, daß nur wenige Totalisierungskonzepte aus der neueren europäischen Kulturgeschichte ähnlich gut motiviert gewesen sein dürften. Denn im Geist jener Generation begegneten sich nicht nur die Horizonte nationaler Vergangenheit und nationaler Zukunft; ihre Konvergenz führte auch zu einer Sinngestalt, wie sie es zuvor im Verhältnis der Spanier zu ihrer Geschichte nie gegeben hatte. All ihre Bemühungen um Vergegenwärtigung und Analyse der Vergangenheit wurden von der *Generación del 98* dem Begehren unterstellt, daß die nationale Zukunft *anders* sein sollte (man verstand sich selbst als *la otra España*222), wobei man ›wußte, daß man nicht wußte‹, noch wissen konnte, wie das ›neue Spanien‹ aussehen sollte.

Dieser profunde Wandel in den Formen der Erfahrungsbildung mündete wohl auch deshalb in einen markanten Umschlag der intellektuellen Diskurse, weil sich in der Szene der politischen, akademischen und öffentlich-gebildeten Institutionen während der beiden Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende eine wahre ›Wachablösung‹ vollzogen hatte. 1890 war das allgemeine Wahlrecht eingeführt worden. 1891 starb Campoamor und 1893 Zorrilla. Als 1897 Cánovas del Castillo Opfer eines Attentats wurde, veröffentlichte Manuel Azaña, der in den dreißiger Jahren zur Galionsfigur der Zweiten Republik werden sollte, seinen ersten Artikel in einer kleinen Zeitung von Alcalá de Henares. 1898, im Jahr der Niederlagen von Kuba, Puerto Rico und den Philippinen, im Jahr des Selbstmords von Angel Ganivet, erschien die erste Nummer der *Revista moderna.* 1899 starb Emilio Castelar, einer der herausragenden politischen Köpfe der Ersten Republik und der Restauration. Ein Jahr später wurde zum ersten Mal in der spanischen Geschichte ein Ministerium für Erziehungsfragen eingerichtet. 1901 starb Clarín, und ein Jahr später beendete die Thronbesteigung des sechzehnjährigen Alfonso XIII. die *Regencia* von María Cristina, der Witwe Alfonsos XII. 1903 starb neben Sagasta, dem ›liberalen‹ Widerpart von Cánovas del Castillo, auch Silvela, der nach 1897 versucht hatte, in die Fußstapfen von Cánovas zu treten; 1905, im Jahr der Gründung der Tageszeitung *ABC,* starb der Romancier und Literaturkritiker Juan Valera, ein Jahr später José María de Pereda, und 1907 wurde die *Junta para la ampliación de estudios* gegründet, welcher die spanische Wissenschaft viele ihrer erstaunlichen Fortschritte und Leistungen in den nächsten Jahrzehnten verdanken sollte. 1910 schließlich begann in Madrid die ebenso brillante wie kurze Geschichte der *Residencia de estudiantes,* in der das Klima krausistisch-idealistischer Pädagogik zum zentralen Bildungserlebnis einer Pléiade junger Spanier wurde, denen die nationale Schmach von 1898 bereits ›Vorgeschichte‹ war.

Natürlich ist die intellektuelle Leistung der *Generación del 98* beileibe nicht zu reduzieren auf den ›ideologischen Konsens‹ oder gar die ›wohl abgestimmte Doktrin‹ einer im Reifungsprozeß befindlichen Jugendbewegung. Wenn wir auf den folgenden Seiten die Einheit eines Diskurses – oder genauer: eines Interdiskurses223 – herausarbeiten wollen, dann meinen wir ein Ensemble von Problemkonstellationen, in dem sich die gewandelten Erfahrungsprämissen der spanischen Intellektuellen niederschlugen, ein Repertoire sprachlicher Gesten, das den einschlägigen Antworten und Problemlösungen Gestalt gab, und eine spezifische Topographie von Orten und Medien der Kommunikation, welche den Rahmen für die Inszenierung des neuen Diskurses abgab. Die vielleicht wichtigste Vorentscheidung für diese Epochenwende in der Geschichte der spanischen Kultur fiel mit der Herausbildung einer besonderen Faszination, unter der sich die politisch-parlamentarischen Reaktionen auf die Niederlage des Jahres 1898 vollzogen. Nicht auf den hoffnungslosen technologischen Rückstand der spanischen Armee konzentrierten sich die Kritiken der Abgeordneten und Minister, nicht auf die ›rachitische‹ Wirtschaft der Nation oder auf die Scheinhaftigkeit der politischen Institutionen, sondern – so wie der verzweifelte Proletarier in Dicentas *Juan José* – auf den *Bildungsrückstand der spanischen Gesellschaft,* besonders auf die Tatsache, daß um 1900 nicht weniger als dreiundsechzig Prozent aller Spanier Analphabeten waren.224 Zielscheibe für die in ihrem moralischen Legitimitätsbewußtsein kaum zu erschütternden Attacken der Intellektuellen waren die klerikalen Bildungsinstitutionen und eine Professorenschaft, deren geistige Borniertheit in der Tat groteske Züge angenommen hatte. Im Rückblick auf unsere Datenübersicht zur Generationenablösung zwischen 1890 und 1910 müssen wir aber festhalten, daß auch der spanische Staat erstaunlich schnell auf diese Diagnose der nationalen Dekadenz reagierte.

Noch flexibler war das Madrider *Ateneo,* jene aus (mehr oder weniger) liberaler Tradition geborene bürgerlich-öffentliche Bildungsinstitution, die nun in eine glanzvolle Etappe ihrer Geschichte eintreten sollte.225 Zwar gehörten dem Direktorium des Ateneo im Jahre 1898/99 noch Gestalten der Restaurations-Vergangenheit wie José Echegaray, Marcelino Menéndez Pelayo und Eugenio Silvela an, doch unübersehbar ist im Vortragsprogramm der Jahrhundertwende die Dichte von Themen sozialpolitischen Einschlags, deren kritische Komponente meist aus einer Rekonstruktion der Genese von gegenwärtigen Institutionen entwickelt wurde. Dem geradezu emblematischen Titel 3 ›*El Porvenir Internacional de España*‹ steht komplementär eine Analyse über *El régimen municipal en la Edad Media* gegenüber (sie kündigt ein in den folgenden Jahrzehnten zentrales Forschungsgebiet der spanischen Geschichtswissenschaft an); *Las aguas de España* galten jetzt als ebenso diskussionswürdig wie *La medicina social relacionada con los sanatorios de pobres.* Noch bemerkenswerter ist die Tatsache, daß sich die Mitglieder des Ateneo damals zum ersten Mal – im wahrsten Sinn des Wortes – auf den Weg machten, um mit Unterstützung der *Sociedad de Excursionistas de Madrid* eine ›andere‹ Version der spanischen Geschichte in den Provinzen zu

entdecken – dort wo man die Nationalidentität noch unversehrt glaubte. Es gab Vorträge über präromanische Architektur, über die Geschichte von Ciudad Rodrigo und Avila, über ›Kunst und Brauchtum‹ in Valladolid, Carrión und Palencia, Reisen in die Provinz Burgos und eine *Excursión por la España árabe.* Schon 1896 hatte das Ateneo von Madrid eine neue, den staatlichen Hochschulen angenäherte Branche seines Vortragsbetriebs eingerichtet, die *Escuela de Estudios Superiores.* Ihre Funktion beschrieb der damalige Präsident Sigismundo Moret bei der Eröffnungssitzung am 22. Oktober 1896 in folgenden Worten:

3 Es preciso que todo hombre que piense y sepa algo encuentre aquí (sq.: en la ›Escuela‹) atractivo y llamamiento, y vea que por su cooperación en esta obra le es fácil lo que ha sido imposible aún a grandes personalidades por su solo esfuerzo individual: influir en la dirección de la cultura de su época, en cuya amplia esfera comprendo, naturalmente, las Universidades y Escuelas de provincia, las cuales más aún que las que en Madrid radican, necesitan se las llame y traiga a ese Centro superior, pidiendo a cuantos fuera de la capital cultivan la ciencia su valiosa cooperación.226

In soziologischen Begriffen heißt das: schon vor 1898 wollten sich die *ateneistas* der – wie sie glaubten: nationalen und moralischen – Verpflichtung stellen, Insuffizienzen des staatlichen Bildungssystems bei der Verbreitung und Aneignung neuen Wissens zu kompensieren. Doch wenn wir beobachten, daß die neuen *cátedras* im Ateneo erst nach 1898 in ihren Themen zu konvergieren begannen, so wird deutlich, was die für das Handeln der Intellektuellen bedeutsame, unmittelbare Wirkung des Epochenjahrs war: erst die nationale Katastrophe gab einem diffusen Bedürfnis nach Kritik und nach Reformen eine entschiedene Blickrichtung auf Angriffspunkte und Ziele.

Umso erstaunlicher ist es, daß schon unmittelbar nach der Jahrhundertwende die Veranstaltungen der *Escuela de Estudios Superiores* im Programm des Ateneo ihre Sonderstellung verloren und offenbar bald im Sande verliefen. Der Diskurs der *Generación del 98* hatte an der Stelle von Poesie und Romanen, an der Stelle von öffentlich-liberalen Diskussions-Zirkeln und *tertulias* seine Gattung – den Essay – und sein Medium – die Presse – gefunden. Wohl kaum eine andere Publikation erschließt uns in ähnlicher Vielfalt und Prägnanz den neuen Schnittpunkt von Medium, Gattung und politisch-gesellschaftlichem Anliegen wie die Wochenschrift *Alma Española,* deren erste Nummer am 8. November 1903 in Madrid erschien. Ihr Publikumserfolg war während der ersten Monate ihres (dann doch nur eineinhalbjährigen) Bestehens überwältigend. Schon in der dritten Nummer
[1833-1939: Illusion der Alltäglichkeit. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1201
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 1, S. 746 ff.)]
sah sich die Redaktion unter der Überschrift ›*Gratitud*‹ zu folgendem – narzißtischen – Offenbarungseid berufen:

3 Inmensa es la (sc.: gratitud) que debemos al público, que con su acogida extraordinaria, sin precedente en la Prensa española, nos coloca en situación tan comprometida que, por lealtad, hemos de confesar. La instalación de nuestros talleres, no obstante disponer de magníficas máquinas de las casas Albert y Koenig & Baüer (sic), obedecía á cálculos modestos de una tirada no superior á 30000 ejemplares. Aparecer nuestro primer número, agotarse á los pocos momentos, reproducirse la edición y agotarse nuevamente, y llegar en el número segundo á una tirada de 68000 ejemplares, son éxitos que, francamente, no tuvieron jamás cabida en la fantasía editorial del más ambicioso periodista español.227

Doch kehren wir zu der ersten Nummer von *Alma Española* zurück. Den programmatischen Leitartikel hatte Benito Pérez Galdós geschrieben, und man kann darin gewiß ein Symptom für die Bereitschaft und das Bedürfnis der Redaktion sehen, sich selbst in die Tradition der – vergleichsweise verhaltenen – Gesellschafts- und Staats-Kritik der Restauration zu stellen. Auf der anderen Seite belegt Galdós' Deutung des Zeitschriftennamens ›*Alma Española*‹ als Emblem nationaler Identitätssuche, wie sehr der Nestor des spanischen Realismus – bei allem Verdruß seiner späten Lebensjahre – doch bereit war, sein Engagement neuen politischen und national-romantischen Zielen zu unterstellen:

3 Aprendamos, con lento estudio, á conocer lo que está muerto y lo que está vivo en el alma nuestra, en el alma española. Aprendámoslo aplicando el oído al palpitar de estos enojos que reclaman justicia, equidad, orden, medios de existencia. Apliquemos todos los sentidos á la observación de los estímulos que apenas nacen se convierten en fuerzas, de los desconsuelos que derivan lentamente hacia la esperanza, de la gestación que actúa en los senos del arte, de la industria, de la ciencia ... Observemos cómo el pensamiento trata de buscar los resortes rudimentarios de la acción, y cómo la acción tantea su primer gesto, su primer paso.228

Die Angst vor neuen Illusionen, anders formuliert: der Drang, die aus veränderten Prämissen kollektiver Erfahrung erwachsenden Hoffnungen in neuen Strukturen des Alltags Wirklichkeit werden zu lassen, lenkte die Aufmerksamkeit des alten Pérez Galdós – und nach ihm die Aufmerksamkeit vieler Autoren der *Generación del 98* – auch auf die (wie sie stets betonten: notwendige) Grundlage eines ›anderen‹ politischen Handelns, auf die menschliche Physis. So entstand eine Bedürfniskonstellation und ein Diskurs, der den Ton sozialistischer Manifeste mit Anklängen an die Philosophie des Vitalismus verband:

3 Tengamos propósito firme de adquirir vida robusta y de creer con todo el vigor y salud que podamos. Declaremos que es innoble y fea cosa el vivir con media vida, y procuremos arrojar del alma todo resabio ascético. Ninguna falta nos hacen sufrimientos ni martirios que no vengan de la Naturaleza por ley superior á nuestra voluntad. Lo primero que tiene que hacer el alma remozada es penetrarse bien de la necesidad de evitar á su cuerpo los enflaquecimientos y desmayos producidos por ayunos voluntarios ó forzosos. Detestamos el frío y la desnudez; anhelamos el bienestar ... Creemos que la pobreza es un mal y una injusticia, y la combatiremos dentro de la estricta ley del ›tuyo y mío‹.

Niemand freilich erhoffte die Erfüllung solcher Forderungen vom bestehenden Staat. Die Metapher von der ›Wiedergeburt‹ des neuen Spanien – ›*regeneracionismo*‹ nannte man um die Jahrhundertwende die aus der nationalen Katastrophe erwachsene Reformstimmung – meinte eine Wiedergeburt des Vaterlands aus der eigenständigen Bemühung ihrer Söhne, weil man die Nation als eine ›erschöpfte Mutter‹ erlebte:

3 ... es incalculable el número de los que han aprendido á subsistir sin acercar sus labios á las que un tiempo fueron lozanas ubres, y hoy cuelgan flácidas: los españoles han crecido; comen, ya no maman. Aceptamos al Estado como administrador de lo nuestro, como regulador de la vida de relación; ya no lo queremos como principio vital, ni como fondista y posadero, ni menos como nodriza.

So trat am Ende – und dies nicht nur bei Pérez Galdós – an die Stelle der ›Nahrung der Tradition‹ die ›Nahrung der Bildung‹. Deshalb hat man zurecht den *Regeneracionismo* – trotz all seiner Begeisterung für das ›Volk‹, trotz all seiner Sorge um die Physis der Spanier – als einen ›verspäteten Idealismus‹ kritisieren können: 3 *Como el agua á los campos, es necesaria la educación á nuestros secos y endurecidos entendimientos.*

Eben diese Spannung zwischen einem immer neuen Aufbruch zur Erkundung der materiellen Seiten des nationalen Lebens und dem Einmünden – dem Rückfall? – in idealistische Diskurse charakterisiert die Zeitung *Alma Española.* Zwei Seiten nach dem Leitartikel von Benito Pérez Galdós folgte in ihrer ersten Nummer eine Reportage von Joaquín Dicenta über das Leiden der Bergleute in den asturischen Kohlenminen. Das im Titel ›*Alma Española*‹ konnotierte Programm eines Vordringens in die Tiefe des ›nationalen Wesens‹ – durch alle Illusionen und Verblendungen der jüngeren Vergangenheit hindurch – war hier schon in der Überschrift – 3 ›*En el fondo de la mina*‹ – konkretisiert, wobei Christian Franzen – königlich-spanischer Hofphotograph und regelmäßiger Mitarbeiter von *Alma Española* – dem dramatischen Erlebnisbericht von Dicenta mit acht Photographien über die proletarische Arbeit unter Tage eine Dimension erschreckender Sinnlichkeit gegeben hatte. Die Unmittelbarkeit des photographischen Bilds suggerierte Dicenta denn auch eine Assoziation mit dem Film, über die er seinen Lesern das Bergwerk als Alptraum vergegenwärtigen konnte:

3 Tengo la visión infame agarrada á los sesos. Mi cerebro es á un tiempo escenario y espectador de un horrible cinematógrafo. Este cinematógrafo reproduce, con la rápida sucesión de sus cuadros, pozos amenazadores, recorridos por jaulas de hierro, donde el agua de las filtraciones golpea y la sombra de las paredes rompe y la llama de los candiles toma aparencias de fuego fatuo; galerías negras, que un aire apestado recorre y una arena fangosa tapiza; gigantescos tubos de piedra, al fondo de los cuales oscilan figuras humanas cortando á golpe de pico el mineral ...229

Zweifellos stand Dicenta, der in den neunziger Jahren für eine Zeitschrift mit dem Namen ›*Germinal*‹ geschrieben hatte, unter dem Eindruck von Emile Zolas Analysen über die Milieus proletarischer Arbeit. Mit Zola teilte

er das Verdienst, den ebenso kultivierten wie politisch gutwilligen Lesern solche Welten ohne die versöhnlichen Farben costumbristischer Genremalerei nahegebracht zu haben. Aber – anders als bei Zola – ging die Hoffnung auf ein Ende der Arbeiterqualen nur als flüchtiger Gedanke des Journalisten in diese Reportage ein, als ein Gedanke zudem, den keine Idee eines revolutionären Prozesses mit der beschriebenen Gegenwart verband: 3 *aún oigo la detonación formidable de los barrenos, á cuyo impulso sentí bambolearse la mina como si fuera á caer, como si hubiese llegado el instante de que la humanidad, torturada por ella, tomara su desquite ...*230

Dies war die eine Seite der in *Alma Española* erfaßten spanischen Welt, die in der dritten Nummer – unter dem ebenso generationentypischen wie heute schwer verständlichen Titel ›*Crímenes españoles ... Ambiente y personajes*‹ – mit der Milieuschilderung der (sexuell motivierten) Mordtat eines *cacique* aus Estremadura und in der vierten Nummer mit einer (erneut von Dicenta verfaßten) Reportage über Pfandleihhäuser weiter ausgemalt wurde, die sich aber schon ab dem vierten Heft zu neu-costumbristischen Brauchtums-Fresken (›*Alma andaluza*‹, ›*Alma asturiana*‹ etc.) abmilderte. Für die andere Seite der Welt von *Alma Española* können wir eine Kolumne unter dem Titel ›*La España nueva*‹ anführen, die mit dem Porträt des Erfinders Torres Quevedo einsetzte: 3 *hoy acomete la solución del problema de dar dirección á los globos y la de construir el ›Telekino‹, aparato destinado á transmitir fuerza á distancia sin enlace material alguno.* Bald wurde diese Rubrik abgelöst von der Serie *Juventud triunfante – autobiografías,* wo junge Intellektuelle (unter ihnen als erster der heute unter dem Namen ›Azorín‹ in den Literaturgeschichten kanonisierte José Martínez Ruiz) das Wagnis unternahmen, ihren öffentlichen Erfolg durch Selbstpräsentationen zu antizipieren oder herauszufordern. Wenn man in der zweiten Nummer von *Alma Española* acht – wiederum von Christian Franzen photographierte – Porträts von *Celebridades españolas* betrachtet, so gewinnt man den Eindruck, daß die Metamorphose der Kolumne ›*La España nueva*‹ zu ›*Juventud triunfante*‹ so etwas wie eine ›Notlösung mangels Masse‹ war. Denn neben dem – tatsächlich weltberühmten – Histologen Ramón y Cajal und neben Joaquín Costa, dessen Analysen der spanischen Landwirtschaft eine Haupt-Vorgabe für die Reformprojekte des *Regeneracionismo* geworden waren, begegnen einem dort nur intellektuelle Galionsfiguren der Restaurationsepoche wie José Echegaray, Marcelino Menéndez Pelayo oder Juan Valera. Doch nichts charakterisiert auf der anderen Seite so sehr die – in der spanischen Geschichte neue – Zukunftsobsession dieser Zeitschrift mit dem romantischen Namen ›*Alma Española*‹ wie die Leserumfrage: 3 *¿A su juicio, dónde está el porvenir y cual debe ser la base del engrandecimiento de España?* Die Antworten fielen kaum überraschend aus, weder im Hinblick auf die Positionen der befragten Prominenten, noch in ihrem gemeinsamen intellektuellen Horizont. 3 *Instaurarse omnia in Christo,* empfahl ein Bischof. Nicolas Salmerón, der als Symbolfigur des *Krausismo* einer der unglücklichen Präsidenten der Ersten Republik gewesen war, schrieb kurz und bündig: 3 *La instauración*

de la República. Idealistisch, ein wenig feministisch und – vor allem – schon ganz im Ton der neuen Zeiten fügte Emilia Pardo Bazán hinzu: 3 *En la instrucción entera y general estendida* (sic) *a todas las clases y sin diferencia entre los sexos.*231

Unser Blick auf das Ateneo von Madrid und auf die Zeitschrift *Alma Española* als Paradigmen für den neuen spanischen Intellektuellen-Diskurs hat selbstverständlich auch einen ersten Eindruck von den einschlägigen Problemhorizonten und sprachlichen Gesten vermittelt. Um diesen Eindruck zur nötigen Prägnanz bringen zu können, wollen wir nun zunächst versuchen, semantische Grundstrukturen des Diskurses der *Generación del 98* und die Umrisse von Rollen der Selbstpräsentation bei ihren Protagonisten darzustellen. Wir tun dies vorerst ohne Rückgriff auf weitere Zitate, weil dieser Diskurs und diese Rollen – wie schon angedeutet – gewiß keine homogene Doktrin, sondern eher einen komplexen Horizont kommunikativer Möglichkeiten konstituierten.232 Kern des Diskurses der *Generación del 98* war ohne Zweifel eine neue Faszination des Themas vom *Verhältnis zwischen Spanien und Europa.* Die schon lange steril gewordene Alternative zwischen dem Festhalten an den spanischen Traditionen und der Ausrichtung am Modell Europa wurde in ein Verhältnis der Komplementarität überführt. Die Öffnung auf Europa und die Orientierung an Europa sollten nun konvergieren mit einer neuen Interpretation der spanischen Geschichte, die von dem Bestreben getragen war, das Geschichtsbild der Traditionalisten wie die restaurative Illusion der modernen Alltäglichkeit desillusionierend zu durchbrechen. Der ersehnte Zielpunkt solcher Identitätssuche war, so selten das auch explizit artikuliert wurde, gewiß ein ›noch unbekanntes Spanien‹ – jedenfalls ein Spanien von erstaunlicher, ihm selbst noch gar nicht bewußter Modernität.

Schon in der spezifischen Motivation für solche umweltoffene Identitätssuche war eine zweite Basisopposition im Diskurs der *Generación del 98* wirksam: der Gegensatz zwischen einer *Tiefensicht von nationaler Geschichte* und einem *oberflächlichen Bild der Tradition,* dem man seine Abhängigkeit von Standesinteressen und seine von intellektueller Trägheit begünstigte Kontinuität vorwarf. Auf dieser semantischen Ebene wird deutlich, daß der für das kollektive Selbstbewußtsein der Spanier so wichtige Mythos von den ›zwei Spanien‹ – mit einer Gestalt von höherer Komplexität – ins XX. Jahrhundert gelangt war. Dort ging er in eine dritte Basisopposition ein, durch die eine Unterscheidung von zwei Phänomenbereichen etabliert wurde, auf die sich die nationale Identitätssuche fürderhin konzentrieren konnte. Das authentische – aber noch weitgehend unentdeckte – Spanien wollte man im ›*Volk*‹ finden (was immer die Referenzen dieses Prädikats waren), während die – untereinander durchaus heterogenen – Konkretisierungen des ›unauthentischen‹ Spanien, für dessen Offenbarungseid man die Ereignisse des Jahres 1898 ansah, mit der ebenso plastischen wie in ihrer Referenz vagen Metapher des ›*marasmo*‹ bezeichnet wurden.

Die – unendlich variierbaren – Positionen, welche die Autoren des frühen XX. Jahrhunderts in diesem diskursiven Raum beziehen konnten, ergaben sich vor allem aus den jeweiligen Proportionen zwischen dem

Engagement für die nationale Identitätssuche und der Bereitschaft zur Öffnung auf das moderne Europa. Wer im Ausland nach Innovationen und Orientierungen suchte, für den war der *marasmo* eine Groteske und der ›oberflächliche‹ Blick auf die spanische Geschichte eine Parodie seiner selbst, während die Konzentration auf das ›andere Spanien‹ seine Gegen-Diskurse und Gegen-Mächte zu einem nationalen Verhängnis dämonisierte. Solche Tendenzen und Positionen konnten durch verschiedene Rollen der Selbstpräsentation konturiert werden. Viele Protagonisten der *Generación del 98* verstanden sich – nicht selten aufgrund ihrer Bildungserfahrungen in der krausistischen *Institución libre de Enseñanza* – als Aufklärer. In der einsamen Reflexion sahen sie die Voraussetzung, aber auch die Legitimation dafür, vor die spanische Nation zu treten, um ihr Werk der Desillusionierung und der Neuorientierung zu betreiben. Freilich hatten sie aus der spanischen Romantik auch einen Hang zur Selbststilisierung als einsame, von der Gesellschaft geschmähte Individuen geerbt, in die der aufklärerische Missionseifer jederzeit umschlagen konnte. Vermischt mit dem – von den *modernistas* inspirierten – Ehrgeiz, die ehrbare Gesellschaft zu schockieren,233 konnte aus dem individualistischen Rückzug das Gefühl einer Affinität zum Anarchismus werden. So weit wollte – etwa – ein Miguel de Unamuno nicht gehen, weshalb er über viele Jahre zwischen der Versuchung zu anarchistischer Selbststilisierung und der Betonung seiner von jeder Gruppenzugehörigkeit freien Individualität schwankte:

3 ... mis lecturas de economía (más que de sociología) me hicieron socialista, pero pronto comprendí que mi fondo era y es, ante todo, anarquista. Lo que hay es que detesto el sentido sectario y dogmático en que se toma esta denominación. Ese dinamitismo me produce repugnancia ... Un Bakunin me parece un loco peligroso. El anarquismo de un Ibsen me es simpático, y más aún el de un Kierkegaard, el poderoso pensador danés de quien ante todo se han nutrido Ibsen y Tolstoi.234

Solche Verzerrungen vorgegebener Rollen-Identitäten werden wohl erst dann historisch verstehbar, wenn man einsieht, daß in den öffentlich-diskursiven Gesten der *Generación del 98* die Attitüde des aufklärerischen *philosophe* mit einer romantischen Stimmung konvergierte, da nun auch die spanischen Intellektuellen in ein sentimentalisches Verhältnis zur nationalen Geschichte eintraten. Man war begierig, in der Vergangenheit und auf dem ›Antlitz des Volkes‹ die Züge eines besseren Vaterlands abzulesen, aber man wünschte nicht, daß dieses gegenwärtige Vaterland, zu dessen ›Vätern‹ sich die neuen Intellektuellen selbst ernannt hatten (oder auch: an dessen dürren Mutterbrüsten sie nicht länger darben wollten), je wieder in den verlorenen Glanz einer Weltmacht eintreten sollte. Das neue Spanien würde ein anderes Spanien sein, und keine Zukunftshoffnung verdrängte je die – eben sentimentalische – Melancholie über den Verlust vergangener Größe. So war die Nation im Intellektuellen-Diskurs nach 1900 *zugleich* eine ›geschwundene bessere Welt‹ und eine ›zukünftige bessere Welt‹.

Mit ihrer radikal gewordenen Kritik am traditionalistischen Spanien der eigenen Gegenwart und mit jenem neuen ›historischen Bewußtsein‹ hatten die Intellektuellen auch den beruhigenden Glauben verloren, daß exaltierter Individualismus am Ende doch immer noch mit religiöser Orthodoxie zu vereinbaren wäre. Nun war auch die Gottessuche zu einer Aufgabe, Verpflichtung, Obsession des Individuums geworden, die im Extremfall – darin ähnlich dem neuen Verhältnis zum Vaterland – in die Manie umschlagen konnte, daß man Gott selbst erschaffen habe oder erfinden müsse. Deshalb tauchte – neben vielen anderen Faszinationen aus der spanischen Kultur des XIX. Jahrhunderts – auch der Moment des Todes unter neuen Vorzeichen im Diskurs der *Generación del 98* auf. Er war jetzt zum einen die stets drohende Vernichtung einer menschlichen Existenz, die ihre transzendentalen Sicherheitsgarantien aufgegeben hatte, eine Bedrohung, der man trotzig – aber manchmal doch recht halbherzig – vitalistische Aphorismen entgegensetzte. Aber der Tod war auch jener – erhoffte – Augenblick geworden, in dem sich Gotteszweifel und Gottessuche zur Erfahrungs-Gewißheit wenden würden. Gerade diese letzte Facette der komplexen neuen Intellektuellen-Rolle läßt uns ahnen, daß Versöhnungsangebote wie das des *Don Juan Tenorio* – und mit ihnen Don Juan als nationale Identifikationsfigur – nicht mehr nur in einer Krise, sondern ganz im Abseits standen – sozusagen auf der Seite des *marasmo.* Don Juan erschien von nun an in Essays und Romanen als Symbol einer kollektiven Lebenslüge, welche zu verdammen man sich stets beeilte, um den eigenen Anspruch auf befreiende Desillusionierung vertreten zu dürfen. Ganz abgesehen aber von den je verschiedenen Wertungen, die sie aus solcher Lektüre ableiteten, interessierten sich viele unter den (zunächst selbsternannten) neuen Mentoren der spanischen Nation für den (Selbst-)Lügner Don Juan, der in seinem diesseitigen Leben alle moralischen Bindungen hinter sich gelassen hatte – und für eine Leserschaft, die sich von solcher Amoralität faszinieren ließ. So hatte Unamuno für den anhaltenden Publikumserfolg von Zorrillas *Don Juan Tenorio* eine bündige Erklärung bereit: 3 *Y cree en ese cielo para descargarse de responsabilidad.*235 Etwas distanzierter, aber ausgehend von derselben Deutungsperspektive, charakterisierte Ramiro de Maeztu das Weltbild, welches er für die Prämisse der *Don- Juan*-Begeisterung hielt:

3 Pero si los deberes no tienen fundamento; si no existe Acreedor con derecho a exigirnos el pago de las deudas; si no hay deudas y la felicidad es la suprema ley, derramemos la energía a capricho, porque esto es el placer, y proclamemos ... y finalmente que Don Juan tiene razón.236

In den Drang, die *Don-Juan*-Figur aus dem sozialen Wissen zu eliminieren (dessen geheime Komik freilich darin lag, daß er sich am Ende nur als eine neue Variante in die Geschichte der ›Arbeit am Don-Juan- Mythos‹ einschrieb), scheint die bewußt desillusionierende Lektüre erst später umgeschlagen zu sein, nämlich nach 1930, als die geistigen Gefechte zwischen den ›beiden Spanien‹ erneut zur Allegorie eines erbitterten (und

nun in seiner Gefährlichkeit weit unterschätzten) politischen Antagonismus geworden waren. Freilich war es in den dreißiger Jahren längst nicht mehr die doppelte Unaufrichtigkeit des großen Verführers, an der man Anstoß nahm – dafür war die Hoffnung, eine ›andere‹ und ›authentischere‹ Wahrheit zu finden, wohl schon allzu verbraucht. Man mokierte sich darüber, daß Don Juan nie ein Kind gezeugt hatte, und spielte, zunächst ironisch, diesen neuen Sinnhorizont in das Bild eines physisch defizienten Don Juan hinüber: 3 *¿Y hasta qué punto ... es supérfluo para la especie este Don Juan, varón de lujo, que no se cura de acrecentar la prole de Adán? ¿Responde este Don Juan, como el onanista y el homosexual, a una corriente maltusiana? A esta opinión se inclinan muchos, sobre todo los padres de familia, abrumados por la fecundidad de su casto lecho.*237 1940 schließlich, in der Bitterkeit seines Pariser Exils, wollte der Schriftsteller-Arzt Gregorio Marañón dem mythologischen Don Juan – so wie vielen anderen Figuren aus der spanischen Geschichte – einen Krankenschein ausstellen. Dabei überbot er eine psychiatrische Fach-Konvention, welche hysterische Erlebnisunfähigkeit an der literarischen Figur des Don Juan illustriert, indem er auf die Homosexualitäts-Anklage verwies, der Don Juan de Tassis, (wie er glaubte, das historische Vorbild für Tirso de Molinas Titelhelden) ausgesetzt gewesen sein sollte: 3 *Gran número de personas conocidas de Madrid fueron inculpadas de homosexualidad. Desde criados y bufones de las casas aristocráticas, hasta los mismos señores de éstas. Uno de ellos era Don Juan de Tassis ... Tirso de Molina tuvo, pues, delante de los ojos, un modelo perfecto de Don Juan. Un Don Juan con todas sus glorias y todas, hasta la última de sus miserias.*238

Geschichtliche Signifikanz gewinnt diese Destruktion des *Don-Juan*-Mythos aber erst, wenn man die komplementäre Ausgestaltung der *Don-Quijote*-Figur zur Repräsentation der nationalen Identität mitbetrachtet – ja man kann behaupten, daß der heute in der gesamten westlichen Kultur vertraute (und sogar lexikalisierte) ›Don Quijote‹ sich überhaupt erst im Diskurs der *Generación del 98* herausbildete. Voraussetzung für solche Aneignung war eine geistige Ent-Eignung, mit der man Distanz zwischen den Schöpfer Cervantes und Don Quijote, seine Schöpfung, setzen wollte. Auch hier gab Miguel de Unamuno die Generationen-Parole aus: 3 *Todo consiste en separar a Cervantes del* Quijote *y hacer que a la plaga de los cervantófilos o cervantistas sustituya la legión sagrada de los quijotistas.*239 Daß Don Quijote bald zur nationalen Identifikationsfigur geworden war, bestätigt übrigens eindrucksvoll die engagierte Gegenstimme von Ramiro de Maeztu, der in *Alma Española* am 13. Dezember 1903 vor den von ihm befürchteten Folgen des anstehenden *Quijote*-Gedenkjahrs 1905 warnte: 3 *Guardemos el Quijote para nuestras fiestas íntimas; pero seamos altruistas ya que nuestra decadencia nos permite serlo, y no pretendamos convertir en libro vital de España ese libro de abatimiento y de amargura.*240

Aber warum wurde – so plötzlich – mit einer Vehemenz über Cervantes' Romanhelden diskutiert, die den Eindruck erweckt, man habe das Schicksal der spanischen Nation mehr von der *Quijote*-Deutung abhängen

sehen als von der Reform der Wirtschaft, von der Lösung politischer Konflikte und den Klassenantagonismen? Gewiß liegt eine Antwort in der vom *Quijote*-Roman gebotenen Pluralität simultaner Sinnhorizonte. Eben weil sie nicht eine Dominanz in Richtung der einen oder anderen Interpretationsperspektive festlegte, konnten die spanischen Intellektuellen des frühen XX. Jahrhunderts ihre Probleme und ihre Situation in der Figur des Don Quijote vorgeformt finden – ob nun die Suche nach nationaler Identität oder die Öffnung auf Europa ihr vordringliches Anliegen war, ob es ihnen um die Wahrung von Traditionen oder um den Fortschritt ging. Und weil es darüber hinaus zu ihrem kulturellen Habitus gehörte, die eigene Individualitäts-Obsession auf den Begriff der Nation zu projizieren, konnten sie im Ritter von der traurigen Gestalt nicht nur den Vorläufer ihrer eigenen Existenzform entdecken, sondern auch ein Emblem Spaniens. Das galt besonders hinsichtlich der seit Jahrhunderten bestehenden Komplementarität zwischen alltagspragmatischer Nüchternheit und kollektiven Illusionen, welche Miguel de Unamuno zu einer ›Tragödie‹ zu stilisieren nicht müde wurde: 3 *Aparéceseme la filosofía en el alma de mi pueblo como la expresión de una tragedia íntima, análoga a la tragedia del alma de Don Quijote, como la expresión de una lucha entre lo que el mundo es, según la razón de la ciencia nos lo muestra, y lo que queremos que sea, según la fe de nuestra religión nos lo dice.*241 Die Pluralität der Sinnhorizonte – in der Individualität, in der nationalen Identität, in der Gestalt Don Quijotes – konnte aber auch Ausgangspunkt für eine neue (und zukunftsträchtige) Richtung des historischen Rückblicks werden, mit der an die Stelle des Mythos von der Verteidigung der Christenheit als nationaler Mission Spaniens ein Bild von der kulturellen Pluralität im spanischen Mittelalter trat. In den Worten Angel Ganivet:

3 Todos los pueblos tienen un tipo real o imaginado en quien encarnan sus propias cualidades; en todas las literaturas encontraremos una obra maestra en la que ese hombre típico figura entrar en acción, ponerse en contacto con la sociedad de su tiempo y atraversar una larga serie de pruebas donde se aquilata el temple de su espíritu, que es el espíritu propio de su raza. Ulises es el griego por excelencia ... Nuestro Ulises es don Quijote, y en don Quijote notamos a primera vista una metamorfosis espiritual. El tipo se ha purificado más aún, y para poder moverse tiene que liberarse del peso de las preocupaciones materiales, descargandolas sobre un escudero; asi camina completamente desembarazado, y su acción es una inacabable creación ... Don Quijote no ha existido en España antes de los árabes, ni cuando estaban los árabes, sino despues de determinada la Reconquista. Sin los árabes, don Quijote y Sancho Panza hubieron sido siempre un sólo hombre ...242

Ganivets *Quijote*-Faszination verpflichtet uns zu einer weiteren Differenzierung: die mit dem geistigen Klima im Spanien der Jahrhundertwende kompatible Pluralität simultaner Sinnhorizonte war der Roman von Cervantes, nicht sein Held ›Don Quijote‹. Wenn es um den Protagonisten selbst ging, dann traten die Niederlagen Don Quijotes in den Vordergrund und wurden in einer Welt simultaner Sinnvielfalt zu moralischen Triumphen umgewertet. Das genau war die Botschaft von

Unamunos 1906 erschienenem Roman- Essay ›*Vida de Don Quijote y Sancho*‹, der sich stellenweise fast wie ein Gebet an den neu geformten Nationalhelden liest: 3 *Así a nosotros, tus fieles, cuando más vencidos estemos, cuando el mundo nos aplaste y nos estruje el corazón y la vida, y se nos derritan las esperanzas todas, danos alma, Caballero, danos alma y coraje ...*243 Anlaß zu solchen Umwertungen bot die logische Unvereinbarkeit zwischen dem Programm radikaler nationaler Selbstkritik und dem Wunsch, eine neue nationale Glorie in der Dimension der *intrahistoria* zu entdecken. Unter all den Niederlagen Don Quijotes kam vor diesem Hintergrund der unerhörten Liebe zu Dulcinea besondere Bedeutung zu, weil bei diesem Motiv die Kanonisierung Don Quijotes – zumindest latent – auch immer schon den Abschied vom *Don-Juan*-Mythos vollzog. Unamuno hat daraus die folgende Szene gemacht:

3 ¡Cuánto daría por haber presenciado un encuentro entre Don Quijote y Don Juan y haber oído al noble caballero de la locura, al que anduvo doce años enamorado de Aldonza, sin atreverse a abrirle el pecho, lo que le diría al rápido seductor de Doña Inés! Tengo para mí que quien lograse penetrar en el misterio de ese encuentro – porque no me cabe duda que Don Quijote y Don Juan se encontraron alguna vez – y acertase a contárnoslo tal y como fue, nos daría la página acaso más hermosa de que se pudiese gloríar la literatura española ... Y sé algo más, y es cuál fue la ocasión en que se encontraron nuestros dos hidalgos. Y es que Don Juan iba a seducir a la sobrina de Don Quijote, a la modosita y casera y archijuiciosa sobrinita, la cual, si se escandalizaba de las cosas de su tío, se habría derretido de gusto al oír los requiebros del otro.244

Subtiler und vielleicht auch schon distanzierter inszenierte der Romancier Ramón Pérez de Ayala im Jahr 1926, als man eigentlich schon daran gewohnt war, viel respektloser mit Don Juan umzugehen, die Ablösung der beiden Nationalmythen. Titelheld seiner Romane ›*Tigre Juan*‹ und 3 ›*El curandero de su honra*‹, die schon im Titel ironisch-pathetisch auf Tirso de Molina und Calderón bezugnahmen, war Juan Guerra Madrigal. ›*Tigre* Juan‹ läßt ihn Pérez de Ayala von seiner Umwelt nennen, weil ihr der Held mit der schroffen Attitüde eines Misanthropen begegnet. Doch die Bedeutungen seiner Familiennamen (›Krieg‹ und ›Hirtenlied‹) entwerfen jene problematische Identität, auf die ein modernes Individuum – zumindest im Roman – unbestreitbaren Anspruch hat. Wie man nun leicht erraten kann, birgt die rauhe Schale des ›Tiger Juan‹ den weichen Kern eines ›neuen Don Quijote‹: er kann jener jungen Dame, um deren Hand er zunächst im Namen seines Neffen wirbt, die eigene Liebe erst gestehen, nachdem man ihn von einem Trauma befreit hat, zu dem ein vermeintlicher Ehebruch seiner – inzwischen verstorbenen – Frau geworden war. Doch ›Tiger‹ ist er auch dann noch nicht, als er, amateur-psychotherapeutisch gestärkt, eine neue Ehe mit der ehemals von seinem Neffen angebeteten Herminia eingegangen ist. Vielmehr leidet er zunächst unter romanesk-mythologischem Wiederholungszwang, da er sich einredet, Herminia habe sich einem Provinz-Don-Juan ergeben, und er wird zum ›Quacksalber seiner Ehre‹, als er sich in perfekt stoischem Stil-Gestus – durch Aufschneiden der Pulsadern in der Badewanne – das Leben

zu nehmen versucht. Am Ende aber siegen eben ›das Leben‹ und die Distanz des Mythen-Fortsetzers von den Schimären der klassischen Literatur. Herminia rettet ihren Gatten, nutzt die Gunst dieser Stunde, um ihm zu gestehen, daß sie schwanger ist, und weil ein werdender Vater – jedenfalls aus der Perspektive von 1926 – in keiner Hinsicht ein neuer Don Juan sein kann,245 bringt sie nun auch endlich ohne Bedenken ein vollbrüstiges Liebesgeständnis ein: 3 *Toma mi vida, dueño mio. Toma mi vida, que es tuya.¿ Cómo viviré sin tí? ¡Socorro! Salen a mi señor, que es todo mi amor. Saquen la sangre de mis venas y viértanla en las suyas ...*246 Tiger Juan / Don Quijote, so bilanziert der aufmerksame Leser, ist der wirklich ideale Liebhaber, der Don Juan ›im guten Sinne der Männlichkeit‹, ohne deswegen seine Quijote-Identität zu verlieren.

Im Blick auf die frenetische Identitätssuche der spanischen Intellektuellen zu Jahrhundertbeginn sollte man aber nicht übersehen, daß diese ebenso komplexe wie literarisch artistische ›Lösung‹ eine Unfähigkeit anzeigt, Traditionsbestände der Nationalkultur über Bord zu werfen. Ein Don Quijote, der – auch wenn er es nicht weiß – die Frauen fasziniert, verliert an semantisch-narrativer Prägnanz und als nationale Identitätsfigur an Orientierungswert. Und so löste sich das affektive und intellektuelle Feuer der *Quijote*- Interpretationen in eher unverbindlichen Floskeln der spanischen Gebildeten und – schlimmer – in philologischer Pedanterie auf. An Ortega y Gassets *Meditaciones del Quijote* entdecken wir nur noch hochgeistige Unverbindlichkeiten: 3 *Es, ... dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el* Quijote *la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España?.*247 Es bedarf dann nur geringer Literarhistoriker-Bosheit, um als tautologische Antwort auf Ortegas Frage das klangvolle Finale eines *Quijote*-Vortrags zu lesen, den Manuel Azaña im Mai 1930 im Club Femenino Español gab: 3 *Con ninguna obra de ningún otro poeta sucede lo mismo. La identidad del* Quijote *y España es única.*248

Solches Trivial-Werden der Mythen-Applikationen als Resultat eines Interpretationsprozesses, der sich unendlich machen will, bedeutet natürlich nicht, daß alle Sinn-Angebote, die aus jener ›Arbeit am Mythos‹ hervorgegangen sind, das Stigma der Trivialität tragen müßten. Wir haben die Geschichte der Ablösung des *Don-Juan*-Mythos durch den *Don-Quijote*- Mythos in ihren Grundzügen nachgezeichnet, weil wir glauben, daß sie paradigmatisch für die Geschichte des Diskurses der *Generación del 98* ist. Auch er wurde in dem Maß reiterativ und unscharf, wie das spanische Publikum der zwanziger und dreißiger Jahre nicht wahrhaben wollte, daß sich seine Autoren schon überlebt hatten. Folgenreich für die spanische Geschichte war dieses Ausbleiben einer Historisierung zum ersten, weil sie endgültig aus der Entschlossenheit zur Desillusionierung eine *Illusion der Desillusionierung* werden ließ; zum zweiten, weil aus der vom Diskurs der *Generación del 98* ermöglichten Kombinatorik der Leitmotive und kommunikativen Rollen ein Themenhorizont hervorgegangen war, der die intellektuelle Welt Spaniens jetzt nicht mehr nur ausfüllte, sondern mehr und mehr abschloß. Wir wollen auf den folgenden Seiten die wichtigsten dieser Leit-Themen Revue passieren

lassen und die Gelegenheit nutzen, einigen Gestalten aus der spanischen Kulturgeschichte des frühen XX. Jahrhunderts etwas Profil zu geben. Dabei lassen wir die wahrhaft scholastischen Debatten zu der Frage außer Acht, ob der eine oder andere dieser Autoren mit Recht der *Generación del 98* – oder nicht eher der einen oder anderen jener ›Nachfolgegenerationen‹, welche die Kulturhistoriker ersonnen haben, – zuzuordnen sei. Denn der Diskurs der *Generación del 98,* das ist unsere Haupt-These, beherrschte die intellektuelle Produktion und Diskussion in Spanien bis zum Ende des Bürgerkriegs. Er überlebte sich allzulange.

Die Suche nach der ›bisher verdeckten‹, ›wahren‹ Nationalidentität war – in der Nachfolge von Angel Ganivet – *das* existentielle Anliegen für Unamuno, Azorín und Antonio Machado. Den neuen Namen für jene Faszination und Hoffnung (die als Aneignung nationaler Tradition schon allein deswegen auch ein Traditionsbruch war, weil sie eine Öffnung auf Europa für die Bedingung eigenen Gelingens hielt), das Programmwort ›*intra-historia*‹, hatte Miguel de Unamuno erfunden: 3 *el porvenir de la sociedad española espera dentro de nuestra sociedad histórica, en la* intra-historia, *en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que le despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo.*249 Exemplarisch für Unamunos Denken ist das sanfte Gleiten der Metonymien und semantischen Kontiguitäten: das ›innere‹, ›eigentliche‹ Wesen der Nation soll man in der nationalen Geschichte suchen, aber die Geschichte als Feld jener Suche kann ersetzt werden durch das noch ›unbekannte Volk‹. An der Stelle, die das ›Volk‹ bei Unamuno übernimmt, finden wir (etwa bei Ganivet) die geologischen Formationen der Iberischen Halbinsel und später – etwas leichter nachvollziehbar –, vor allem bei Azorín und Antonio Machado, die kastilische Landschaft. In der schon mehrfach zitierten Aufsatzsammlung ›*Clásicos y modernos*‹ aus dem Jahr 1913, wo den Ort von nationaler Geschichte, spanischem Volk, geologischen Formationen und kastilischer Landschaft die nationale Literatur der Vergangenheit und Gegenwart besetzt, besprach Azorín unter dem Titel 3 ›*El paisaje en la poesía*‹ Antonio Machados ein Jahr zuvor veröffentlichte Gedichtsammlung *›Campos de Castilla‹: Sus paisajes no son más que una colección de detalles. Y, sin embargo, en esos versos sentimos palpitar, vibrar todo el espíritu del poeta.*250 Was Azorín in seiner Beflissenheit, die Tradition der spanischen Landschaftsdichtung zu dokumentieren, außer Acht ließ, war ein Gestus der Neu-Entdeckung und Umwertung, den Antonio Machado in *Campos de Castilla* Gedicht für Gedicht vollzogen und nachvollziehbar gemacht hatte. Denn die kastilische Landschaft war für Machado, den Sevillaner (wie für Unamuno, den Basken) zunächst eine Wüstenlandschaft gewesen, die – etwa in ihrer bitteren Winter-Kälte – allein mit dem Körper erlebt wird. *Campos de Soria* heißt ein Gedicht auf die abgelegene Provinzstadt, in die es den Französischlehrer Machado verschlagen hatte, in der er sich im Sommer 1909 mit der sechzehnjährigen Leonor Izqierdo Cuevas verheiratete und in der seine Frau drei Jahre später starb:

3 Campos de Soria

Es la tierra de Soria árida y fría.
Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa
dejando entre las yerbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.

La tierra no revive, el campo suena.
Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo;
el caminante lleva en su bufanda
envueltos cuello y boca, y los pastores
pasan cubiertos con sus luengas capas.251

Diese ›Entdeckung‹ Sorias im Text – eine Facette der ›Erfindung‹ von Spaniens *intra-historia* – war allein noch kein ›neues Sehen‹ und keine Umprägung alter Wertungen. Die Monotonie von Kälte, Kargheit, Weltferne brachte Soria dem Leser bloß in Erinnerung. Die Saatfelder sind grau, selten sieht man das Grün, die Bäume stehen weit auseinander. Die Menschen und Tiere bewegen sich langsam, wie Blei ist die Weite der Ebene. Soria taucht auf als eine – gar nicht romantische – Ruine mittelalterlicher Vergangenheit:

3 Muerta ciudad de señores,
soldados o cazadores;
de portales con escudos
de cien mil linajes hidalgos,
y de famélicos galgos,
de galgos flacos y agudos,
que pululan
por las sórdidas callejas,
y a medianoche ululan,
cuando graznan las cornejas!

¡Soria fría! La campana
de la Audiencia da la una.
Soria, ciudad castellana,
¡tan bella! bajo la luna.

Wer sich faszinieren läßt von Machados Versen, der hat den Hiat zwischen den kargen Beschreibungen der kargen Landschaft und der in der letzten Zeile angerufenen Schönheit Sorias selbst mit Bildern gefüllt – und hat selbst die kastilische Landschaft neu entdeckt. Viel großzügiger als Antonio Machado bedienen Azoríns Landschafts-Essays ihre Leser. *Un pueblecito – Riofrío de Avila,* ›dem großen Dichter Antonio Machado von seinem Freund Azorín‹ gewidmet, beginnt im herbstlichen Madrid, auf der alljährlichen Buchausstellung. Und die alten Bücher im altgewordenen Jahr schaffen die Stimmung und den Wunsch, den Herbst der Natur in den Bergen westlich von Madrid zu erleben: 3 *¡Dias melancólicos, íntimamente melancólicos del otoño! Estos días son los días gratos, profundos,*

*armónicos, de las altas mesetas castellanas. Los días de Guadarrama y de Gredos. Los días en que el sentido del paisaje castellano se une al sentido hondo de los clásicos.*252

Wenn es denn so etwas wie ›die Erfüllung‹ literarischer Suche nach nationaler Identität gegeben haben sollte, dann erfährt man sie bei Azorín und vor allem bei Antonio Machado intensiver als in den wortreichen *Quijote*-Interpretationen eines Ortega oder eines Azaña. Denn Erfahrung und Ausbildung von Identität heißt immer auch Erfahrung eines Identitäts-Mangels; sie setzt eine Zurückhaltung voraus, die dem ›Vaterland‹, dem ›Volk‹, der ›Nation‹ die Zuschreibung von Werten und Prädikaten verweigern kann. Das genau war die Stärke der (neuen und um die Jahrhundertwende jungen) spanischen Historiker, mit der sie den damals schon zum National-*Polígrafo* glorifizierten Marcelino Menéndez Pelayo überboten und mit der sie eine neue Etappe der spanischen Geschichtsschreibung begründeten.253 Besessen vom Trauma des ›Rückstands‹ der spanischen Wissenschaft hatte Menéndez Pelayo Autorennamen, Buchtitel und Daten kumuliert, um nicht weniger als die nationale Ehre durch den Erweis der internationalen Ebenbürtigkeit der spanischen Kultur zu retten. Wo immer ihm dies mangels Masse nicht gelingen wollte, betrieb er mit staunenswerter Energie die Abwertung solcher kulturellen Phänomene, die sich in der spanischen Geschichte nicht auffinden ließen. Als hingegen der Philologe und Literarhistoriker Ramón Menéndez Pidal, der nach seinen Lebensdaten zur *Generación del 98* gehörte, im Jahr 1910 eingeladen wurde, in Oxford und an einer Reihe nordamerikanischer Universitäten sein neues Bild von der kastilischen Epik des Mittelalters vorzustellen, trat er gerade nicht in Konkurrenz mit der damals auf diesem Feld dominierenden Theorie des Franzosen Bédier, dessen monomanes Anliegen der Aufweis des Kunstwerk-Charakters aller Epen war. Menéndez Pidal hingegen sprach vom ›Leben der Überlieferung‹ in einer Vielfalt von Textvarianten und begründete so gerade durch die Ausblendung des Kunstwerk-Aspekts ein neues Interesse an der spanischen Kultur des Mittelalters: 3 *Ésta, como ninguna otra, puede esclarecer, según creo, el problema de la poesía popular y de la epopeya, que hoy está tan discutido.*254 Analoges gilt für die bis in unsere unmittelbare Vergangenheit reichende Debatte zwischen den Historikern Claudio Sánchez Albornoz und Américo Castro, deren Ausgangspunkt ein Artikel war, den Sánchez Albornoz unter dem Titel ›*España y Francia en la Edad Media. Causas de su diferenciación política*‹ in der sechsten Nummer von Ortega y Gassets *Revista de Occidente* 1923 veröffentlicht hatte. Bei allen bis zur Polarisierung getriebenen Divergenzen gab es für Sánchez Albornoz und Castro doch einen gemeinsamen Ausgangspunkt in der nationalgeschichtlichen Betrachtung. Erst vor dem Hintergrund der von keinem der beiden Kontrahenten bestrittenen Beobachtung, daß die Strukturen mittelalterlicher Feudalität auf der Iberischen Halbinsel nur rudimentär entwickelt gewesen wären, kamen die beiden zu ihren – entgegengesetzten – Einschätzungen der Bedeutung islamischer und jüdischer Kultur für die spanische Geschichte bis ins XX. Jahrhundert. Mit solchen neuen Identitätsbestimmungen trat das Geschichtsbewußtsein der

Spanier in seine moderne Phase ein. In ihrer Konzentration auf das Problem der nationalen Identität bildete die neue spanische Geschichtswissenschaft auch eine nationale Differenzqualität der Verfahren aus: Rekonstruktion der Geschichte nämlich war jenen Historikern immer – ganz selbstverständlich – Vergegenwärtigung der Vergangenheit. So wurde das ›Wiedererwecken‹ – ›*resucitar*‹ – zu einem Gestus des *regeneracionismo.*

Jahrzehnte später, im Vorwort zu einer Anthologie frühneuzeitlicher Romanzen, auf die als Nachfolge- Tradition der mittelalterlichen Epen sich Menéndez Pidals Begriff vom ›Leben der Überlieferung‹ anwenden ließ, präsentierte er das (auf höchstem editionstechnischen Standard erstellte) Textcorpus eben in diesem Sinn: 3 *Yo me encuentro así que soy el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances. Las versiones que agradan mi imaginación tan llena de recuerdos tradicionales, las que me gusta repetir, las que doy aquí al público, creo que son una partecilla de la tradición ...*255 Die nach 1908 veröffentlichte dreibändige *Cid*-Edition hatte Menéndez Pidal mit Photographien von den geschichtswissenschaftlich identifizierten Schauplätzen der Epenhandlung ausgestattet: 3 *Las fotos las hice yo mismo, con dos* kodacs *que tenía, uno grande y otro chico. Entonces había que hacerlo así, no se ampliaba el clisé ... aquí empezó mi afición histórica. Empezó con estudios directos y apasionados.*256 Die materiellen Reste der *Cid*-Vergangenheit begegnen uns in Menéndez Pidals Bildern unkommentiert-unmittelbar – so wie die Ruinen der Stadt Soria in Antonio Machados Gedicht.

Das für die Entbergung nationaler *intra-historia* typische Pathos war vor allem ein Effekt der radikalsten kritischen Amplitude im Diskurs der *Generación del 98,* nämlich der Kritik an der Restaurationsepoche. So wie sich Vergegenwärtigung des Vergangenen als ein Beitrag zum ›Leben der Tradition‹ verstand, dominierten in der kritischen Perspektive die Metaphern von ›Tod‹ und ›Krankheit‹ so deutlich, daß Kulturkritik zur Pathographie geriet. Die Geschichte der nationalen Nahvergangenheit als Krankengeschichte zu schreiben, das war das Anliegen (und die Stärke) der Romanciers Pío Baroja und Vicente Blasco Ibáñez. Wenn es überhaupt im Blick auf die Geschichte der spanischen Literatur Sinn macht, von Naturalismus-Anklängen zu sprechen, dann im Blick auf ihr Werk, dessen Erzähl- und Analysestrukturen sich allerdings weniger unter dem Einfluß Zolas herausbildeten als unter der zu Beginn des XX. Jahrhunderts für spanische Intellektuelle unvermeidlichen Zersetzung restaurativer Alltags-Visionen.257 Baroja ging so weit, in dieser Zerstörung eine historische Mission seiner Generation zu sehen (was allerdings kaum ernsthaftere Konsequenzen hatte als Unamunos – und Barojas eigener – Anspruch auf den Ehrentitel des ›Anarchisten‹): 3 *El intelectual burgués va demoliendo la casa vieja e incómoda; el obrero va poniendo los cimientos de la casa del porvenir. – La misión de la intelectualidad burguesa no es otra: destruir.*258

So starben einmal mehr die Protagonisten spanischer Romane farbige Tode. 1894, in Blasco Ibáñez' *Arroz y tartana,* traf die literarische Zerstörungswut eine valencianische Kaufmannsfamilie, die auf einer Welle

rasch wachsenden Reichtums dem frevelhaften Ehrgeiz anheimgefallen war, ihre kleinbürgerliche Identität zu verleugnen. Unübersehbar ist die Bemühung des Autors, im Stil Zolas, mittels proliferierender Metaphorik zwischen dem Tod des Helden und dem Bankerott seiner Firma eine Suggestion wechselseitiger Bedingtheit zu stiften:

3 Al anochecer murió Juanito. La válvula vieja y gastada que parecía mugir dentro de su pecho fue aminorando lentamente el fatigoso movimiento. Cesó el estertor, como si se cerraran los escapes de aquella locomotora que sonaba a lo lejos ...

¡Qué aspecto el de *Las Tres Rosas!* Parecía la tienda un ser animado que acogía la desgracia con un gesto de resignado dolor. La puerta estaba sin adorno. Sólo algunas fajas y tiras de pañuelos obscuros pendían de los balcones, balanceándolas el aire como sogas de ahorcado. El escaparate tenía un aspecto de vetustez y abandono; el polvo de tres días sombreaba los vivos colores de las telas; y hasta el emblema de la casa, aquel maniquí vestido de labradora, parecía mirar al través de los cristales la extensa y alegre plaza con ojos de muerto.259

Mit *Arroz y tartana* ist der Valencianer Blasco Ibáñez zum Romancier seiner Vaterstadt geworden, ohne sich – wie das auch im XX. Jahrhundert noch lange Zeit gängig blieb – in costumbristischer Beschaulichkeit einzurichten. Noch ›autobiographischer‹, näher an den Erfahrungen und Frustrationen seiner Generation liegen die Erzählungen von Pío Baroja, vor allem der 1911 erschienene Roman ›*El árbol de la ciencia*‹. Es ist die Lebensgeschichte eines jungen Mannes aus gutbürgerlicher Madrider Familie, der – wie Baroja selbst – Medizin studiert und sich – aus einem Gefühl moralischer Verpflichtung dem ›Volk‹ gegenüber – entschließt, Landarzt zu werden, um in einer Kleinstadt ›zwischen Kastilien und Andalusien‹ bald all seine Illusionen in Ekel eben gegenüber dem ›Volk‹ umschlagen zu sehen. Andrés Hurtado, so heißt Barojas literarischer Doppelgänger, geht nach Madrid, heiratet eine mehr durch ihre Intelligenz als durch ihre Schönheit bemerkenswerte Modistin, findet stilles Glück in einer – ›vernünftigen‹ – Ehe und nimmt sich – entschlossener als Baroja – das Leben, als Lulú, seine Frau, bei einer Totgeburt stirbt. *El árbol de la ciencia* enthält den Lesern kaum eines der charakteristischen Motive aus dem Diskurs der *Generación del 98* vor – freilich erscheinen sie ohne Ausnahme in vitalistisch-motivierter Negation. Das beginnt mit der Eingangsszene, Andrés Hurtados erstem Studientag in einem Milieu geistiger Borniertheit, aus dem die Selbstzufriedenheit der Professoren und die tumbe Bewunderung ihrer Studenten alle Ansätze moderner Wissenschaft verbannt haben; die Perspektive findet ihre Fortsetzung in der Gestalt des Vaters Hurtado, dem Archetypen des auf Repräsentation bedachten *señorito* aus der Restaurationszeit, aber auch in der Welt der Provinz, wo Bigotterie, Prostitution und Alkoholismus zu einer bedrückenden Synthese zusammenwachsen, und sie erreicht ihren Höhepunkt in Andrés Hurtados selbstquälerischer Depression während der Monate von Lulús Schwangerschaft: 3 *La religión y la moral vieja gravitan todavía sobre uno,* sagt sich Andrés Hurtado, *no puede uno echar fuera completamente el hombre supersticioso que lleva en la sangre la idea del pecado.*260 Andrés hat Angst vor der Geburt des Kindes und vor dem

Leben, weil er sich selbst – eben diese Erfahrung interpretiert der zitierte Satz – für den Sproß einer biologisch dekadenten ›Rasse‹ hält und sich deshalb der Welt der Wissenschaft verschrieben hat. Lulú hingegen, seine zunächst seelenverwandte Frau, macht – wie viele Protagonistinnen in den Romanen Emile Zolas – unter den physiologischen Auswirkungen der Schwangerschaft eine Metamorphose des Charakters durch, welche sie von Andrés entfremdet: 3 *Andrés notaba que ya le quería de otra manera; tenía por él un cariño celoso e irritado; ya no era aquella simpatía afectuosa y burlona tan dulce; ahora era un amor animal. La naturaleza recobraba sus derechos. Andrés, de ser un hombre y lleno de talento y un poco* ideático *había pasado a ser su hombre.*261 Baroja läßt Andrés mit seinen düsteren Ahnungen – 3 *sentía que aquella ventana sobre el abismo podía entreabrirse* – recht behalten. Das fatale Ende der Handlung bestätigt nur seine Position aus einer langen Diskussion mit seinem Onkel im Zentrum des Romans. Iturriuz, dem Onkel, werden – leicht vergröberte – vitalistische Aphorismen à la Nietzsche in den Mund gelegt, während Andrés, auf Kant schwörend, sich zum Advokaten idealistischer Wahrheitssuche macht. Wieder einmal hängt hier alles – bis zu dem von Baroja intendierten Verständnis des Romantitels – von einer *Quijote*-Interpretation ab. Denn die Illusion des letzten Ritters, so vernimmt der überraschte Leser, sei eine zum Leben notwendige Voraussetzung; Wahrheitssuche und Erkenntnis hingegen nähmen den Intellektuellen die zum Leben notwendige Unbefangenheit:

3 – En esto estoy conforme – dijo Andrés –. La voluntad, el deseo de vivir, es tan fuerte en el animal como en el hombre. En el hombre es mayor la comprensión. A más comprender, corresponde menos desear. Esto es lógico, y además se comprueba en la realidad. La apetencia por conocer se despierta en los individuos que aparecen al final de una evolución, cuando el instinto de vivir languidece. El hombre, cuya necesidad es conocer, es como la mariposa que rompe la crisálida para morir. El individuo sano, vivo, fuerte, no ve las cosas como son, porque no le conviene. Está dentro de una alucinación. Don Quijote, a quien Cervantes quiso dar un sentido negativo, es símbolo de la afirmación de la vida. Don Quijote vive más que todas las personas cuerdas que le rodean, vive más y con más intensidad que los otros. El individuo o el pueblo que quiere vivir se envuelve en nubes como los antiguos dioses cuando se aparecían a los mortales. El instinto vital necesita de la ficción para afirmarse. La ciencia entonces, el instinto de crítica, el instinto de averiguación, debe encontrar una verdad: la cantidad de mentira que se necesita para la vida.262

Um eine Apologie für die Illusion moderner Alltäglichkeit geht es Baroja hier nicht. Ausgerechnet *Blanco y Negro,* die zu Beginn der neunziger Jahre erweckte Stimme der Restaurationsmentalität, wird zum Emblem für jene Lebensform, die Andrés Hurtado am meisten verabscheut: 3 *La hija ... del secretario era de una cursilería verdaderamente venenosa; tocaba el piano muy mal, calcaba las laminitas* de Blanco y Negro *y luego las iluminaba, y tenía unas ideas ridículas y falsas de todo.*263 Illusionszerstörung war Barojas Anliegen, doch indem er dieses Prinzip – darin illusionsloser als Ganivet oder Unamuno – auch auf das eigene

Denken anwandte, gelangte er über einen halbverdauten philosophischen Vitalismus in die Nähe eines mit kruder Milieutheorie überzogenen Sozialdarwinismus: 3 *La inteligencia, la fuerza física, eran también menores entre la gente del pueblo que en la clase adinerada. La casta burguesa se iba preparando para someter a la casta pobre y hacerla su esclava.*264

›Lichtgestalten‹ erfand Baroja nicht. Allenfalls ließ er einen Kollegen von Andrés Hurtado im Angesicht von dessen Leiche murmeln: 3 *había en él algo de precursor.*265 Gewiß hätte Baroja – als Arzt und Gesellschafts-Pathologe in Zolas Nachfolge – die Krankengeschichte und Diagnose für die spanische Nation unterschrieben, mit der schon bald ein heute vergessener Autor die damals Gestalt gewinnenden Leitbegriffe der *Generación del 98* fixierte:

3 ... reduciendo aquí a conclusiones el resultado de los estudios clínico-sociológicos que de practicar acabamos, procuraré proyectar clara y compendiosamente el cuadro completo de la actual patografía española; esto es, hablando en términos corrientes y molientes, de los males que padecemos ... He aquí ese cuadro:

Austracismo. Enfermedad primaria e inicial.

Cesarismo. Con esta morbosidad empiezan las derivaciones del mal fundamental y primario. Consiste en la sustitución de los múltiples y varios poderes, ya generales, ya locales, del organismo nacional fisiológico y sano ... por un solo poder general, central y discrecional.

Despotismo ministerial. Degeneración del cesarismo.

Caciquismo. Degeneración del despotismo ministerial.

Centralismo. Denteropatía o perturbación secundaria al cesarismo consistente en la absorción de las fuentes particulares de vida orgánica por la función central ...

...

Parálisis de la evolución ... Es fácil comprender su gravedad e importancia. Cortada la vida nacional al empezar el siglo XVI, detenidas todas sus funciones, obstruida la corriente de la energía espontánea, han tenido que producirse, y en efecto se han producido, hondos trastornos. He aquí los más notables:

Idiocia ... somos un pueblo *idiota,* esto es, que no ha evolucionado, que no ha progresado, que no se ha movido de su siglo XVI, mientras la corriente de la historia ha avanzado en torno suyo con ímpetu indomable ...

Psitacismo (de *psitaccus,* papagayo o cotorra). Síntoma morboso de la idiocia. Todo un mundo revelado y expresado mirando a nuestra sociología presente ...

Atrofia de los órganos de la vida nacional ... En la mayor parte de los casos la atrofia ha llegado hasta la extinción y pérdida del órgano ...

Incultura, Ideologismo, Vagancia, Pobreza, Moral bárbara, Irreligiosidad decadentista, Incivilidad regresiva. Múltiples efectos morbosos, determinados en los varios tejidos, elementos y órganos sociales por las lesiones y trastornos primarios y secundarios, tanto de origen *austracista* como de origen *idiótico,* antes descritos.266

Gerade weil er im historisch-kulturellen Milieu seiner Zeit keinerlei Originalität beanspruchen kann, haben wir diesen Text so ausführlich zitiert. Die Kritik an der Pervertierung demokratischer Grundprinzipien war hier nicht gleichbedeutend mit der dringenden Forderung nach ihrer Durchsetzung. Denn was der spanischen Spanien-Kritik im frühen XX. Jahrhundert ihre Identität gab, das war nun plötzlich eine obsessive Angst vor jeder Selbsttäuschung, die dazu führen konnte, daß man die eigene

Gesellschaft für unfähig hielt, den Prozeß ›bürgerlicher Reformen‹ nachzuvollziehen. So stimmten denn Autoren wie Pío Baroja den Ruf nach einem 3 *buen tirano*267 an, der bald, weil die Pathologie-Metaphern zu Zentralbegriffen zeitgemäßer Denkungsart wurden, in den Traum von der Erlösung durch einen *cirujano de hierro*268 überging.

Doch das war nur die eine – vorerst mehr selbstquälerische denn antidemokratische – Kehrseite der spanischen Spanien-Kritik. Bei Autoren wie Joaquín Costa oder Ramiro de Maeztu überwog der Glaube an die Fähigkeit zur Modernisierung nach dem Vorbild Mitteleuropas und Englands jenen Pessimismus, den vor allem die jungen Intellektuellen zunächst in den Katastrophen des Jahres 1898 bestätigt gesehen hatten. Schon lange zuvor hatte Costa als Lehrer an der *Institución libre de enseñanza* und als Initiator von Modellversuchen der Landreform in Aragón, in Puerto Rico und Cuba auf die Zukunft gesetzt. Von ihm stammten besonders pointierte Formulierungen, die rasch begriffliches Gemeingut wurden – so die Metapher von der 3 *doble llave al sepulcro del Cid para que no vuelva a cabalgar.* Costa war im ersten Jahrzehnt nach 1900 wohl der populärste politische Redner jenes ›neuen Spanien‹, das sich von der pseudoliberalen Hälfte der restaurativen Staatsform längst nicht mehr repräsentiert fühlte. Ganz anders als Baroja machte er die erhoffte Interessenkonvergenz der intellektuellen Elite und des ›Volkes‹ zu seinem Lieblingsgedanken und scheute sich nicht, seinen Hörern das verklärte Bild eines Europa zuzumuten, dessen gegenwärtiger Realität er all das als Leistungen zuschrieb, was im Blick auf Spanien seine sehnlichsten Wünsche waren. So in einem Vortrag, den Costa 1901 anläßlich der *Juegos florales* in jener Stadt Salamanca hielt, deren ›gute Gesellschaft‹ dem *Sainete lírico* von César Real y Rodríguez applaudierte und wohl auch schon begann, auf den eben ernannten Rektor seiner Universität, Miguel de Unamuno, und seine beginnende nationale Reputation stolz zu sein: 3 *Fortalezcamos el vínculo nacional y demos al propio tiempo testimonio de cristianos y de previsores, de hombres justos y de hombres de honor, ocupándonos de las clases trabajadoras y desválidas, en el mismo grado siquiera en que se preocupan de ellas en Europa, con ser allí menor la necesidad.*269 Solchem Reformgeist und solcher Orientierung an Europa hätte Ramiro de Maeztu gewiß zugestimmt; doch wichtiger als sozialpolitisches Engagement war ihm die Verkündigung der moralischen Wertetafel des Kapitalismus. ›Kapitalismus‹ und ›Sozialismus‹ markierten im Diskurs der *Generación del 98* zunächst keine Gegenbegriffe, unterschieden waren die Vertreter der einen und der anderen Richtung eigentlich nur durch die Setzung je verschiedener Prioritäten im Modernisierungsprozeß. Für Maeztu – welcher Apologet des Kapitalismus hätte bis heute je anders geredet? – waren die Initiativen des Unternehmergeistes, die Zirkulation des Kapitals und das Leben der Börse die sichersten Garanten sozialer Wohlfahrt: 3 *¡Pobres de ánimo son los poetas que no acierten a cantar la epopeya del dividendo y del negocio, cuando es tan tentador el empeño de transformar nuestro romanticismo hueco en práctico entusiasmo!*270 Diese solche Priorität ließ ihn mit Ungeduld auf die nationale Identitätssuche in der *intrahistoria*

reagieren, welche aus der Perspektive seines radikal teleologischen Fortschrittsdrangs vom rückständigen *costumbrismo* der Poeten und vom *tradicionalismo* der ultramontanen Politiker gar nicht mehr zu unterscheiden war: 3 *como si la belleza de las calles rectas y de la fábrica, y de la máquina, y de la Bolsa no fuera de un orden anterior y superior a la de la tortuosa callejuela medieval, en cuanto aquella representa la eterna hermosura del movimiento y la otra el agrado pasajero que en los dias de tristeza nos produce la calma.*271 So verstehen wir, warum für Ramiro de Maeztu die Kanonisierung des Ritters von der traurigen Gestalt zur nationalen Identifikationsfigur ein Alptraum war. Denn der ›Geist Don Quijotes‹, daran half auch die phantasie- und projektionsreichste Interpretation nicht vorbei, mied nichts mehr als die ›geraden Straßen‹. Zudem war Don Quijote ja auch das Emblem jenes Nationalismus geworden, der sich – ohne Mühe und ohne Gewissensbisse – in der Entwirklichung kollektiver Sinnhorizonte und kollektiv motivierter Pflichten konstituierte.

Als die *Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* 1908 ihre Preisaufgabe zu dem Thema 3 ›*Obstáculos que se oponen en España al desarrollo de las iniciativas individuales y sociales*‹ ausschrieb, siegte ein Jurist namens Gustavo La Iglesia y García mit einem Text, dessen Titel eine kaum überbietbare Kondensation des Zeitgeistes war: 3 ›*El Alma española – ensayo de una psicología nacional‹.* Auch die Therapie, welche er dem Vaterland verschrieb, war alles andere als originell. Man solle den *caciquismo* abschaffen, für eine die physische Gesundheit der Landbevölkerung garantierende Ernährung sorgen und den Bauern nicht länger die ihnen zustehende Bildung vorenthalten. Die nationale Apathie müsse überwunden und – wie anders? – durch Willensstärke ersetzt werden. Die kollektive Willensschwäche (›*voluntades muertas*‹) aber sei eine Auswirkung jenes quijotesken Individualismus, auf den seine Landsleute allzu großen Wert legten:

3 En España no puede haber más doctrina que el *individualismo,* ni más tipo que el ingenioso Hidalgo, saliendo por ahí, señero y solo, á desfacer entuertos, y resignándose de mal talante á la compañía del buen Sancho. Si Don Quijote se decide, al fin, á provistarse de un escudero, es porque el huésped le ha demostrado la ineludible necesidad de acomodarse de dineros y de camisas, cosa que á él no se le había occurrido en su caballeresco entusiasmo. Pues bien: de semejantes fruslerías, dinero y camisas prescindiría muy gustoso todo español si no se terciase la pícara casualidad de que sin dinero se muere de hambre y de que sin camisa se muere de fríd.272

Daß der Individualismus bei den Aposteln der Modernisierung als Synonym für die – angeblich typisch spanische – ›Willensschwäche‹ zur Sprache kam, zeigt einmal mehr, daß sich die Individualitäts-Rolle in Spanien weniger über einen Kampf mit der Gesellschaft herausbildete, als in dem – stets aus subjektiver Perspektive vollzogenen – Gestus ihrer Entwirklichung. Damit versteht man auch, warum für eine Generation von Intellektuellen, die sich selbst – sozusagen ›vorsätzlich‹ – alle apriorischen Gewißheiten der Religion und der sozialen Konvention versagte, der

Verzicht auf solche potentiellen Objekte der Entwirklichung umschlagen mußte in ein Gefühl der Entwirklichung eigener Individualität. Daß die Gesellschaft Wirklichkeit war – und für alle Spanier dieselbe Wirklichkeit – hatte noch für einen Galdós oder eine Pardo Bazán zu sehr als Gewißheit gegolten, als daß sie auf diese Gewißheit eine Reflexion oder gar einen Roman verschwendet hätten. Galdós konnte die Welt der Restaurationsepoche auf vielen tausend Seiten kritisieren oder – im letzten *Episodio nacional* – in die Groteske hinüberschreiben, ohne daß Kritik und Groteske das Bewußtsein von der Substantialität seines Gegenstandes und seines eigenen Blicks auf diesen Gegenstand tangiert hätten. Deshalb ging in Spanien um die Jahrhundertwende die kollektive Entsubstantialisierung der erlebten Wirklichkeit *schlagartig* in eine Entsubstantialisierung der Individualität über, während in anderen europäischen Literaturen – denken wir etwa an die Geschichte des französischen Romans zwischen Flauberts *Madame Bovary* und Prousts *Recherche* – Entsubstantialisierung der Welt und Fiktionalisierung des Autors Ergebnisse eines langwierigen historischen Prozesses waren. In Spanien wurden ein neuer – experimenteller – Romantyp und die ihn begleitende poetologische Reflexion zu einem intellektuellen Ort, an dem sich die Autoren um die Restituierung ihrer entwirklichten Individualität mühten. Wir wollen daher die These wagen, daß die spanische Kultur von der Tradition eines substantiellen kollektiven Wirklichkeitsbegriffs deshalb nicht Abschied nahm, weil sie sich ganz auf das Individuum – nicht die Gesellschaft – konzentrierte.

Diese Überlegungen sollten hinführen zum Verständnis des Sachverhalts, daß im Diskurs der *Generación del 98* Philosophie der Individualität, Romanpoetologie und Reflexion über den Wirklichkeitsbegriff eine einzige, in sich homogene Faszination bildeten. Eine Erzählung des alten Galdós zeigt uns, wie erstaunlich schnell der realistische Roman nun seine Autoren in eine Zone von neuen Strukturen brachte. Als Galdós im Sommer 1909 ein Buch mit dem Titel ›*El caballero encantado*‹ schrieb, muß er sich unter der Verpflichtung gefühlt haben, in gewandeltem intellektuellen Klima seine Praxis der Gesellschaftskritik um eine normative Dimension, eine Dimension der Utopie zu erweitern. Dazu aber reichte das Erzählschema von den Leiden des fortschrittlich gesinnten Ingenieurs, von der Hypokrisie und Behäbigkeit ultramontaner Advokaten oder Kleriker nicht mehr aus. Galdós griff deshalb – sich selbst aus der Rolle des auktorialen Erzählers kommentierend – auf Quevedos *Sueños* und die dort vollzogene Fiktionalisierung des spätmittelalterlichen Schwarzkünstlers Enrique de Villena zurück273 – auf ein schon durch sein Alter ehrwürdiges Modell. Er läßt den unvermeidlich bösen aristokratischen Protagonisten (der diesmal ›Don Carlos de Tarsis‹ heißt) von einem der Zauberei ergebenen Freund in einen armen kastilischen Bauern verwandeln. So erfährt – und erleidet – Don Carlos de Tarsis, was seine eigene Lebensform bei anderen bewirkt. Und als er ›gereinigt‹ in seine angeborene Gestalt und ererbte Position zurückkehrt, schreibt er nach eigener *regeneración* das Programm der *Regeneración* auf das Banner seines weiteren Lebens.

Natürlich hatte der neue spanische Roman mehr zu bieten als allein diesen fast an Calderón erinnernden Schritt zur Allegorie, der bemerkenswert ja nur als Schritt des *alternden* Galdós und als ein Beleg für die Notwendigkeit einer Variation in der Erzähltechnik ist. 1923, als die erste Nummer der *Revista de Occidente* erschien, beherrschten denn auch ganz andere Verfahren die Erwartungen der spanischen Leser. Es waren die Verfahren einer neuen Autorengeneration, die Galdós' Prestige auf einen Tiefpunkt gelangen ließen:

3 Visto Galdós a la luz de ahora, resulta desminuído. Vemos en él, como en casi todos los intelectuales culminantes del período Regencia, la falta de ese centro de gravedad intelectual que se llama sentido crítico, o, con más exactitud, autocrítico. Este defecto los alejó de los hombres del 98, que acaso pecaron de lo contrario, y más aún de la actual generación ensayista, arbitraria pero emancipada.274

Fernando Lázaro Carreter hat im Blick auf Texte von Unamuno, Valle-Inclán, Baroja und Azorín das Jahr 1902 als ein Epochenjahr in der Geschichte des spanischen Romans gedeutet. Was der Rezensent der *Revista de Occidente* einen neuen ›*espíritu autocrítico*‹ nannte, beschreibt Lázaro als ›*subjectivismo*‹ und ›*conciencia individual*‹.275 Gemeint ist mit beiden Begriffen die Einbeziehung der Romanproduktion in die Romanfiktion, mithin auch jene ›Entwirklichung des Romanautors‹, in der wir ein Symptom für eine Krise der Individualitätsrolle sehen. Ein Paradebeispiel für diese (letzte von uns thematisierte) Faszination der *Generación del 98* ist Unamunos 1914 veröffentlichter Roman *Niebla.* Den Bruch mit der Tradition des Realismus mußten Leser, Kritiker und Literarhistoriker nicht erst aus der Retrospektive konstatieren (oder konstruieren); er war von Unamuno intendiert und schon mit dem Titel ›*Niebla*‹ angekündigt, der auf ein Verschwimmen der Wirklichkeits-Konturen hinweisen sollte. Unamuno erfand denn sogar einen neuen Gattungsnamen, ›*nívola*‹, mit dem er – in Abhebung von ›*novela*‹ – einen Sprung in der Geschichte des Romans markieren und (durch den Anklang an den Titel ›*Niebla*‹) als historisches Verdienst für sich reklamieren wollte. Nach diesem Kommentar wird man die Handlung des Romans ›*Niebla*‹ zunächst einmal erstaunlich konventionell finden. Augusto Pérez, der uns als Typ mittlerweile vertraute junge Mann mit Vermögen und ohne Aufgabe im Leben, verliebt sich in die Klavierlehrerin Eugenia Domingo del Arco, und diese affektive Wirklichkeit erlöst ihn fürs erste von einem protoexistentialistischen Gefühl der Entwirklichung seiner Individualität. So setzt er entschlossen alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel – vor allem die ökonomischen – ein, um Eugenia einem charakterlosen Don Juan mit Namen Mauricio abspenstig zu machen. Schließlich treibt Mauricios Zynismus die begehrte Eugenia tatsächlich in Augusto Pérez' Arme. Doch wie viele ihrer Vorgängerinnen überlegt es sich Eugenia – schon in dramatischer Roman-Nähe zur Hochzeit – noch einmal anders. Augusto hat also kurz vor dem Ziel seine *novia* verloren und wird aufs Neue von Existenzproblemen heimgesucht. Am Rande des Selbstmords, mit dem ein romantischer Held in solcher Situation sein Leben zu einem

Kunstwerk gemacht hätte, reist er zu dem berühmten Miguel de Unamuno nach Salamanca, der sich damit, frei von jeder falschen Bescheidenheit, zum ›Ratgeber für alle Lebenslagen‹ stilisiert. Doch Unamunos Roman-Antwort auf die Frage nach der Tunlichkeit des Freitodes reißt Augusto Pérez – zur Überraschung der Leser – aus seiner Lethargie. Diese Frage, so der in die Romanfiktion hineingezogene Autor, bestehe eigentlich gar nicht mehr, da er den Roman des Augusto Pérez bereits zu Ende geschrieben und eben mit dessen Selbstmord habe enden lassen.

Bis zu diesem Punkt der Handlung bleibt die Autorenrolle Zentrum der Wirklichkeit. Doch nun holt der perplexe Augusto Pérez zum Gegenschlag aus und erinnert – fiktionsimmanent: perfiderweise – dabei an Unamunos nur wenige Jahre zurückliegenden Versuch, die Wirklichkeit der *Quijote*-Figur von Cervantes' Autorenschaft unabhängig zu machen. Wir zitieren den Kulminationspunkt des hitzigen Dialogs zwischen Protagonisten und Autor:

3 – Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?
– No puedo negarlo, pero mi sentido al decir eso era ...
– Bueno, dejémonos de esos sentires y vamos a otra cosa. Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?
– ¿Y si sueña que existe él mismo, el soñador? – le repli qué a mi vez.
– En ese caso, amigo don Miguel, le pregunto yo a mi vez, ¿de qué manera existe él, como soñador que sueña, o como soñado por sí mismo? Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí.
– ¡No, eso no! ¡Eso no! – le dije vivamente.276

Augusto Pérez stirbt – im Roman –, und er stirbt nicht zufällig an einem allzu schweren Abendessen nach jenem Gespräch mit Unamuno, in dem die Wirklichkeit des Geistigen so exaltiert bejaht worden war. Für Miguel de Unamuno aber – den fiktionsexternen Unamuno – scheint vorerst mit dieser ›Lösung‹ die Wirklichkeit seiner eigenen Existenz in anspruchsvoll-individualistischer Weise gesichert gewesen zu sein. Anders jedenfalls ist kaum zu erklären, daß er eben dieses Spiel seit 1914 vor seinen Lesern eins ums andere Mal neu inszenierte. Besonders wirkungsvoll geriet ihm das Kaleidoskop von Romanfiktion und existentieller Wirklichkeit in 3 ›*Cómo se hace una novela*‹, wo er – im politischen Exil schreibend – seine steile biographische Karriere zur Symbolfigur des nationalen Protests gegen die Diktatur des Generals Primo de Rivera als einen Prozeß individueller Verwirklichung erzählt.

Dieser Text erschien 1926 – zunächst in französischer Sprache –, und gerade ein Jahr zuvor hatten anarchistische Intellektuelle, die Herausgeber der *Revista Blanca,* im Hochgefühl ihrer eigenen Philanthropie und mit beträchtlichem Erfolg eine Romanserie, ›*La novela ideal*‹, auf den Markt gebracht. Sie repräsentiert gegenüber Unamuno den anderen Pol in der spanischen Romangeschichte des frühen XX.

Jahrhunderts – aber auch die *Novela ideal* wirkt, wenn man die Erzählverfahren betrachtet, wie eine Praxis existentieller Verwirklichung durch Romanschreiben.277 Zwischen 1925 und 1938 erschienen immerhin um die achthundert *Novelas ideales,* und die Verkaufszahlen der einzelnen Romane schwankten zwischen zehntausend und fünfzigtausend Exemplaren. Bald schon stammte die Mehrheit ihrer Autoren aus dem Leserkreis, der sich vor allem aus Sympathisanten der anarchistischen Bewegung konstituierte. So entstand ›in Heimarbeit‹ eine Romanwelt, in der alle Leser-Wünsche Leser-Wirklichkeit wurden – einmal ganz abgesehen von der durch solche Autorenschaft vermittelten Genugtuung, zur ›Erziehung des Volkes‹ und zur ›Erbauung der anarchistischen Brüder und Schwestern‹ beigetragen zu haben. Das Idealschema des Ideal-Romans präsentierte einen ebenso jungen wie schönen Anarchisten (Proletarier oder Intellektuellen), der im Kampf mit den Repräsentanten der perfiden Gesellschaft (vorzugsweise mit Aristokraten, ›Reichen‹, Geistlichen) ein in die Fänge des Verderbens geratenes Opfer (am besten eine schöne Arbeiterin) vor dem definitiven Verlust der Moral rettet. Auch das war eine Version des allgegenwärtigen Gedankens von der *regeneración,* vielleicht seine zugleich simpelste und wirkungsvollste Version.

Außerhalb der anarchistischen Glaubensgemeinschaft freilich war jene Hoffnung auf Erneuerung, welche das Katastrophenjahr 1898 zusammen mit der Entschlossenheit zu radikaler Selbstkritik auf den Plan gerufen hatte, schon bald in ›Ungeduld mit der Nation‹, ja in Defaitismus umgeschlagen. Denn obwohl das von Cánovas ersonnene und durchgesetzte politische System sich seit seinem Tod in einer Dauerkrise (mit markanten Phasen der Intensivierung während der Jahre 1909 und 1917) befunden hatte, war politisch nichts zum Besseren verändert worden. Im Gegenteil: unter dem Druck einer Öffentlichkeit, die erschrocken war von der Unfähigkeit des Heeres, Aufstände in den nordafrikanischen Territorien Spaniens niederzuschlagen, und ermutigt durch die Machtergreifung Mussolinis im Herbst 1922, nahm Alfonso XIII. das *pronunciamiento* des Generalkapitäns von Cataluña, Miguel Primo de Rivera, am 13. September 1923 offenbar mit Erleichterung als ein politisches Faktum hin. Der 3 *cirujano de hierro* war erschienen, und es ist nicht verwunderlich, daß der Ton des von Miguel Primo de Rivera unterzeichneten – für ein echtes *pronunciamiento* unerläßlichen – Manifests vom 13. September 1923 viele Anklänge an eine bestimmte Ebene im Diskurs der *Generación del 98* aufweist:

3 Ha llegado para nosotros el momento ... de recoger las ansias, de atender el clamoroso requerimiento de cuantos amando la Patria no ven para ella otra salvación que libertarla de los professionales de la política, de los hombres que por una u otra razón nos ofrecen el cuadro de desdichas e inmoralidades que empezaron el año 98 y amenazan a España con un próximo fin trágico y deshonroso. La tupida red de la política de concupiscencias ha cogido en sus mallas, secuestrándola, hasta la voluntad real. Con frecuencia parecen pedir que gobiernen los que ellos dicen no dejan gobernar ... y llevaron a las leyes y costumbres la poca ética sana, el tenue tinte de moral y equidad que aún tienen; pero en la realidad se avienen fáciles y

contentos al turno y al reparto y entre ellos mismos designan la sucesión ... No tenemos que justificar nuestro acto, que el pueblo sano demanda e impone.278

Die nationale Ungeduld, mit der Primo de Rivera als einer für ihn günstigen Disposition rechnete, war, wie wir wissen, auch eine Ungeduld vieler Intellektueller, welche allerdings von der Militärdiktatur – wo überhaupt – nur für kurze Zeit beschwichtigt werden konnte. Im Blick auf die kulturellen Zeitschriften der zwanziger Jahre wird allerdings deutlich, daß *eines* der Ziele, um die es der *Generación del 98* gegangen war, damals schon erreicht war: Spanien stand am Beginn einer glanzvollen Phase seines Geisteslebens, welche vor allem ›Selbstkritik‹ und ›Öffnung auf Europa‹ herbeigeführt hatten. Ein neues nationales Selbstbewußtsein manifestierte sich – genau so deutlich wie das für den verdrängten kollektiven Minderwertigkeitskomplex der Restaurationsgesellschaft der Fall gewesen war – selbst in der Zeitschriftenwerbung. Auf der letzten Seite von *España – Semanario de la vida nacional* vom 10. Juni 1922 lesen wir etwa den folgenden, ironisch auf die Vergangenheit Bezug nehmenden Werbespruch:

> 3 El jabón de afeitar
> en barras de la
> Perfumería Gal
> solamente tiene UN DEFECTO
> ¡ES ESPAÑOL ...!279

Das wachsende kulturelle Selbstbewußtsein wirkte als eine Triebfeder der politischen Ungeduld. Am 1. Januar 1921 hatte Luis Araquistáin in derselben Zeitung einen Leitartikel mit dem vielsagenden Titel 3 ›*Año nuevo, vida vieja en España*‹ veröffentlicht. Von der *conciencia de mortalidad* war dort die Rede, von der *vejez de la vida española,* und selbst der neuen Generation von Intellektuellen attestierte der Autor: *la juventud no acaba de madurar y casi ni de florecer.* Das Crescendo der Ungeduld gipfelte in Sätzen, die uns eine fatale Spannung zwischen kollektivem Zeitbewußtsein und nationalem Strukturwandel ahnen lassen: 3 *En la política española sobra el calendario: se ha parado el tiempo, es decir, los hombres han perdido la conciencia de su transcurso. Es la misma hoy que ayer, que hace cincuenta años, y cuando se quiere inferir el futuro del presente, se tiene la sospecha de que será la misma dentro de otros cincuenta.*

Zu den Intellektuellen, die sich in solcher Stimmung nicht mehr allein auf die Wirksamkeit ihres kulturellen Beitrags zur Nationenbildung verlassen wollten, sondern dem Bedürfnis nachgaben, selbst in den politischen Alltag einzugreifen, gehörte Manuel Azaña, dessen Biographie Teil und herausragendes Exempel zu jener Geschichte vom ›Glanz und Elend der politisch engagierten Literaten‹ ist, die zu erzählen wir mit unserer Skizze vom geistigen Horizont der *Generación del 98* begonnen haben. Azaña übernahm im Januar 1923, neun Monate vor dem Militärputsch also, die Leitung der Zeitschrift ›*España*‹. Er war 1880 in

Alcalá de Henares zur Welt gekommen, in jener längst zur provinziellen Marginalität abgestiegenen Stadt, aus der auch Cervantes stammte und in welcher der Kardinal Cisneros im frühen XVI. Jahrhundert die Vorgängerin der Universität Madrid gegründet hatte. Die Familiengeschichte der Azañas im XIX. Jahrhundert280 liest sich wie eine Romanversion zu dem tragikomischen Part des Liberalismus in der spanischen Geschichte. Manuel Azañas Vater war 1880 Bürgermeister von Alcalá gewesen. Doch Vater und Mutter des späteren Präsidenten im Madrider Ateneo und in der Zweiten Republik starben noch während seiner Kindheit. Das Familienvermögen reichte immerhin aus, um für Manuel Azaña eine standesgemäße und in ihren Inhalten typische Bildung zu sichern: er wurde Schüler des traditionsreichen Augustinerinternats im Escorial, war aber auch schon sehr früh beeindruckt von den Lehren eines Giner de los Ríos und von ihrer Verwirklichung im Erziehungsstil der *Institución libre de enseñanza.* Während der letzten Jahre des XIX. Jahrhunderts begann Manuel Azaña, dilettierend noch, erste Beiträge in einer heute vergessenen Zeitschrift mit dem Titel ›*Brisas del Henares*‹ zu veröffentlichen, die in Alcalá erschien. 1900 promovierte er an der juristischen Fakultät der Universität Madrid mit einer Arbeit unter dem Titel ›*La responsabilidad de las multitudes*‹, auf die wir noch zu sprechen kommen werden. Als Stipendiat der 1907 gegründeten *Junta para la ampliación de estudios* studierte er ab 1911 Öffentliches Recht in Paris, und aus jener Zeit datierte sein Enthusiasmus für die politischen Schriften von Jean- Jacques Rousseau. 1913, im Jahr seiner Rückkehr nach Madrid, vollzog Azaña den Schritt vom Engagement für die nationale Kultur zum politischen Alltag in dreifacher Weise: er wurde *secretario* des Ateneo (und füllte diese Aufgabe bis 1920 aus); er gehörte – gemeinsam mit seinem späteren Intimfeind José Ortega y Gasset – zu den Gründungsmitgliedern einer *Liga de Educación Política;* er stellte sich zum ersten Mal – zunächst noch in Alcalá – einer Wahl zu politischen Ämtern. Aber erst im Weltkrieg machte sich Manuel Azaña einen Namen in der spanischen Öffentlichkeit: durch Vorträge und Zeitungsartikel trat er als der herausragende Kopf des frankophilen Lagers im neutralen Spanien hervor – dessen König übrigens kein Hehl aus seiner Sympathie für die andere Seite der Kriegführenden machte. Daß Azaña nun definitiv zur Prominenz der spanischen Intellektuellen gehörte, bestätigt sich in der Tatsache, daß 1920 ein liberaler Parlamentsabgeordneter ihn und Cipriano Rivas Cherif mit der Leitung der monatlich erscheinenden literarischen Zeitschrift ›*La Pluma*‹ betraute, die aus den Diäten für sein politisches Amt finanziert wurde. Gewiß war *La Pluma* eine Publikation der kulturellen Öffentlichkeit, doch Azañas Leitartikel zur ersten Nummer zeigt, daß er schon 1920 Literatur als eine Kondensationsform der politischen Stimmung erlebte:

3 LA PLUMA no es otra torre de marfil, como se usaban – de alquiler las había – hace años; lejos de eso, sueña con adquirir una difusión proporcional al ímpetu de que nace. Si LA PLUMA vive, la unidad de su obra será más que aparente y mostrará esa faceta de la sensibilidad española actual, que, al adoptar el modo literario, enfrena

los retozos del temperamento y ve en la sobriedad, pureza de líneas y claridad, los estigmas inconfundibles de la obra del talento acendrado por la disciplina.281

Mit der Übernahme der Redaktion von *España* erweiterte Azaña bald – und dies wird nun schon als Schritt einer konsequenten Entwicklung verstehbar – die politische Reichweite seines Engagements. So konnte er zu einem der gefürchteten Kritiker der Militärdiktatur werden, ohne doch auf der anderen Seite seine kulturellen Ambitionen aufgeben zu müssen. Zwischen 1926 und 1929 fiel eine Phase der intensiven Beschäftigung mit der Biographie und dem Werk des Romanciers Juan Valera, aus der neben einer Reihe von Artikeln auch jene kommentierte Ausgabe des Buchs *Pepita Jiménez* hervorging, deren Neuauflagen in der Reihe ›*Clásicos castellanos*‹ bis heute Azañas Namen tragen. Solches Doppel-Engagement erklärt, warum der große Literat Ramón del Valle-Inclán – der in seinen politischen Überzeugungen Karlist war – 1930 den Liberalen Manuel Azaña für das Amt des Präsidenten im Ateneo von Madrid vorschlagen konnte, ein Amt, von dem damals jedermann wußte, daß ihm überragender Einfluß auf die spanische Politik zukam. Azaña nutzte diese Chance vor allem mit einer Serie brillanter Vorträge, unter denen die Eröffnungsrede zum Ateneo-Jubiläums-Jahr 1930/31 (›*Tres generaciones del Ateneo*‹) herausragte. Dort gelang es ihm, seine Version von der Geschichte der spanischen Kultur und Literatur im XIX. und frühen XX. Jahrhundert zu einer fast zwingenden Motivation für die Übernahme politischer Verantwortung durch die Intellektuellen zu machen. Ohne solche Reden und ihre Wirkung weit über Madrid hinaus wäre Azaña gewiß nicht im Frühjahr 1931 Kriegsminister des ersten republikanischen Kabinetts und später Präsident der Zweiten Republik geworden.

Azañas Karriere ist nicht nur wegen ihrer zeittypischen – paradigmatischen – Bewegung von der Kultur zur Politik bemerkenswert. Wir müssen auch herausstellen, daß sie als alleinige Leistung seines Intellekts ein Symptom für die Bewunderung war, die man der Bildung, der Geistesschärfe und der Rhetorik eines Mannes entgegenbrachte, der weder durch Besitz noch durch Beziehungen noch durch die Anziehungskraft seines Körpers zu fesseln wußte – und der niemanden anders denn mit den Mitteln der Vernunft fesseln wollte. An diesen Azaña vor allem erinnern sich bis heute seine Zeitgenossen:

3 La cabeza de Azaña era cabeza de tribuno y de mesa presidencial. También cabeza cenobial de celda. (Un carnaval, Azaña se disfrazó con traje de cardenal, con veste inquisitiva.) Para disimularla en la calle, en la tremenda calle democrática, la travestía con un flexible, un sombrero blando, mediocre, indiferente.

El cuerpo de Azaña vestía hopalanda. Vestía unas haldas sacerdotales. Vestía amplia toga de foro grecolatino. Tuvo un día que quitarse ese ropaje esbelto, abundante y largo, y se quedó como se quedan los cuerpos de los canónigos al quedarse de paisano: despistados, torpes, gruesos, excesivos, tímidos, y sin saber qué hacer ni cómo andar. Sus pantalones, casi siempre arrugados, plisados por el sedentarismo y el olvido del cuerpo, le denunciaban siempre ese fenómeno sacerdotal. Azaña lo aprovechó para ejemplarizar sobre la democracia, sobre lo

democrático y lo ejemplar que resulta en la República llevar arrugas en el rostro y en el traje ...

Los brazos de Azaña solían caer siempre a lo largo del cuerpo, relajadamente, como hechos de trapo y sin músculos, con bamboleo inmóvil de muñeco, enseñando el dorso laxo y blando de las manos.

La voz de Azaña era clara y fría. Como una fuente. Claridad pertinaz, metálica. Tan metálica que se acercaba en cuchillo, y se clavaba en los cuellos y en los costados. Apuñalaba. Fría y honda.282

Wenige Monate nachdem Azaña die Leitung von *España* übernommen hatte, in den Wochen um den Staatsstreich von Miguel Primo de Rivera, trat sein Feind und Generationsgenosse José Ortega y Gasset mit der ersten Nummer der *Revista de Occidente* auf den Plan. In diesem Projekt waren Familiengeschichte und intellektueller Horizont eine bemerkenswerte Synthese eingegangen: Ortegas Bildungserlebnisse stammten vor allem aus seiner Studienzeit in Marburg, und er wußte mit diesem Pfund in der schüchternen akademischen Welt Spaniens so gut zu wuchern, daß der zynische Azaña 1920 in seinem Tagebuch notierte: 3 *Como prometió aprender en seguida el alemán, le hicieron catedrático.*283 Die andere Voraussetzung, welche Ortega zum erfolgreichen Zeitschriftenherausgeber prädestinierte, war die prominente, ja zeitweilig dominante Position, die sein Vater als Verleger in der Welt der spanischen Tages- und Wochenpresse eingenommen hatte. Bei aller wechselseitigen Antipathie der Herausgeber ist nicht zu übersehen, wieviele gemeinsame Züge – bis hin zum Layout und der Graphik – die Zeitschriften Azañas, *La Pluma* und *España,* und die *Revista de Occidente* aufwiesen. Auch mit ihrem politisch-kulturellen Programm war die *Revista de Occidente* eine Synthese zwischen dem kulturellen Engagement von *La Pluma* und der politischen Schärfe von *España.* Unter dem Eindruck eines sich beschleunigenden Strukturwandels der intellektuellen und der politischen Welt glaubte Ortega, in dieses Geschehen eingreifen zu müssen, wobei es ihm – entschiedener noch als Azaña – um die Fortführung der bereits zur Tradition gewordenen ›Öffnung auf Europa‹ ging:

3 En la sazón presente adquiere mayor urgencia esta afán de conocer ›por dónde va el mundo‹, pues surgen dondequiera los síntomas de una profunda transformación en las ideas, en los sentimientos, en las maneras, en las instituciones. Muchas gentes comienzan a sentir la penosa impresión de ver su existencia invadida por el caos. Y, sin embargo, un poco de claridad, otro poco de orden y suficiente jerarquía en la información les revelaría pronto el plano de la nueva arquitectura en que la vida occidental se está reconstruyendo. La *Revista de Occidente* quisiera ponerse al servicio de ese estado de espíritu característico de nuestra época. Por esta razón, ni es un repertorio meramente literario, ni ceñudamente científico.284

So schwer es uns heute fällt, die Faszination nachzuvollziehen, welche Ortega y Gasset als Philosoph auf seine Zeitgenossen – in Deutschland sogar bis zur Jahrhundertmitte – ausübte, so bewundernswert ist die Leistung, mit der er die *Revista de Occidente* in kurzer Zeit zu einer der herausragenden intellektuellen Zeitschriften ›des Abendlands‹ machte.285 Schon im ersten Jahrgang der *Revista de Occidente* publizierten dort –

neben Ortega – Pío Baroja, Gerardo Diego, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez und Antonio Machado. Daneben erschienen ein Originalbeitrag des Marburger Psychiaters Ernst Kretschmer, der damals noch längst nicht im Zenith seines späteren Weltruhms stand, und die erste einer Reihe von Übersetzungen besonders wichtiger Texte des Soziologen Georg Simmel. In ausgezeichneten Besprechungen informierte die Redaktion ihre Leser über die neuesten Bücher von François Mauriac, Jean Cocteau und Bertrand Russell. Selbstverständlich wurden in jenem großen Jahrzehnt der Konvergenz künstlerischer Innovationen und kunsttheoretischer Reflexionen286 auch kubistische Malerei und surrealistische Dichtung zusammen mit ihren psychoanalytisch und phänomenologisch fundierten Theorien diskutiert.

Bei der Lektüre solcher Beiträge aus der *Revista de Occidente* fällt nun eine spezifische Rezeptionsschwelle auf, für die wir Äquivalente in der Praxis der zeitgenössischen spanischen Maler und Dichter wiederfinden. Was in Spanien kaum einmal akzeptiert wurde, war die Auflösung der figuralen und semantischen Gestalten, wie sie etwa Surrealisten und Kubisten vorgaben: es war das Verlassen der Subjekt-Perspektive, welches die spanischen Intellektuellen nachzuvollziehen nicht bereit waren. Ortega y Gasset gab dem Abschied von Gestalt und Subjektivität einen Namen, der zugleich Verweigerung gegenüber diesem Schritt konnotierte. Dieser Name ist auch der Titel eines von Ortega 1925 publizierten Essays: 3 ›*La deshumanización del arte*‹. Die kulturgeschichtliche – und in einem weiteren Sinn auch politische – Bedeutung solcher Verweigerung rechtfertigt ein erneut besonders ausführliches Zitat aus diesem Text:

3 Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir. De la Gioconda se han enamorado muchos ingleses. Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas ...

Se dirá que para tal resultado fuera más simple prescindir totalmente de esas formas humanas – hombre, casa, montaña – y construir figuras del todo originales. Pero esto es, en primer lugar, impracticable. Tal vez en la más abstracta linea ornamental vibra larrada una tenaz reminiscencia de ciertas formas ›naturales‹. En segundo lugar – y esta es la razón más importante –, el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. En su fuga de lo humano no le importa tanto el término *ad quem,* la fauna heteróclita a que llega, como el término *a quo,* el aspecto humano que destruye. No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña, como la serpiente sale de su camisa.287

Zwar hatten auch spanische Poeten in der Nachfolge des *Modernismo* und in Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde Gedichte und – vor allem – Manifeste verfaßt, die zu einem Abschied von den semantischen Gestalten drängten. Doch der *Creacionismo* oder der *Ultraísmo,* wie diese Bewegungen genannt sein wollten, blieben am Rande des öffentlichen Interesses und haben in der Geschichte der spanischen Literatur und der spanischen Malerei kaum produktive Fortsetzungen gefunden. Warum dies so war, ist eine Frage, auf die zu antworten Ortega y Gasset sich nicht einmal bemühte. Doch aus einer kulturtypologischen Retrospektive liegt die Lösung dieses Problems auf der Hand. Der ›Abschied von den Gestalten‹ war für die französischen, italienischen, deutschen Avantgardisten eine Reaktion auf die Erfahrung ihrer (vermeintlichen?) Isolierung in der modernen Gesellschaft; es ging um einen Akt der Verweigerung, um den Unwillen, bei der Konstitution von gesellschaftlichen Wirklichkeiten mitzuwirken, auf die die Künstler keinen prägenden Einfluß mehr zu haben glaubten. Die spanische *Generación del 98* hingegen hatte gerade die Entdeckung und Gestaltung einer neuen Wirklichkeit zu ihrem aufklärerischen Programm gemacht, und wir haben gesehen, daß ihre Entschlossenheit, ›in die Wirklichkeit‹ einzugreifen, und ihr Vertrauen, dazu fähig und berufen zu sein, zwischen 1898 und 1920 kräftig gewachsen waren. Hinzu mag die aus der besonderen Geschichte der Subjektivität in Spanien resultierende Angst gekommen sein, daß die – in Ortegas Worten: entmenschlichende – Teilnahme an der surrealistischen Auflösung der Wirklichkeit unweigerlich auch zu einer Auflösung der Individualität führen würde.

Eben solches Selbstverständnis objektivierte sich 1927 in der Neuentdeckung des Barockpoeten Luis de Góngora anläßlich der Dreihundertjahresfeier seines Todes, an der heute zur Weltliteratur gerechnete – damals junge und selbst in Spanien kaum bekannte – Lyriker wie Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre teilhatten. Deshalb nennt die Hispanistik diese Poeten ›*Generación del 27*‹. Wenn wir nun nicht die *Generación del 27* durch eine Kapitelgrenze von der *Generación del 98* abgesetzt haben, dann deshalb, um noch einmal die These zu unterstreichen, daß der in Spanien um die Jahrhundertwende dominierende intellektuelle Diskurs die Dimensionen der Diskussion und die Möglichkeiten kultureller Produktion bis hin zum Bürgerkrieg vorgab und absteckte. Eine erste Motivation für das neue Interesse an Góngora scheint darin gelegen zu haben, daß man sich mit ihm von der Restaurationsepoche und ihrem Vordenker Marcelino Menéndez Pelayo distanzieren konnte, der eben Góngora in den schärfsten Tönen abgeurteilt hatte, weil er den spirituellen Wert – und ganz explizit auch: die semantische Kohärenz – von Góngoras Texten bestritt. Die große Pionierleistung des Jahres 1927 war denn auch der von Dámaso Alonso mit einer ›Übersetzung‹ von Góngora-Gedichten in die spanische Sprache des XX. Jahrhunderts angetretene Gegenbeweis. Unter Góngoras sprachlicher Artistik, so konnte man sich nun bestätigen, waren durchaus semantische Gestalten zu entdecken, aber zu solcher Entdeckung bedurfte

es einer intellektuellen Kraft, um die genau man sich den Poeten und Literaturkritikern des späten XIX. Jahrhunderts überlegen fühlen wollte. Der Erweis der Überlegenheit allerdings beschränkte sich nicht auf die ›Übersetzungen‹; Gerardo Diego etwa schrieb Góngora-Nachdichtungen im sprachlichen Gestus der zeitgenössischen Lyrik, aber unter strikter Beachtung der von Ortega y Gasset markierten Grenze der *deshumanización.* Und so sahen dann Paraphrase und Nachdichtung im Verhältnis zu einer Passage aus Góngoras Gedicht ›*Fábula de Polifemo y Galatea*‹ aus:

3 Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustraba / las columnas Etón que erigió el griego / do el carro de la luz sus ruedas lava, / cuando, de amor el fiero jayán ciego, / la cerviz oprimió a una roca brava, / que a la playa, de escollos no desnuda, / linterna es ciega y atalaya muda.
(Luis de Góngora)

Con su aliento hecho todo humo y sus relinchos fuego, aunque con el freno lleno de espumas, ilustraban o iluminaban ya Etón y los otros caballos del sol las columnas de Hércules, que erigió este héroe griego en el estrecho de Gibraltar, sitio donde el carro solar lava en el océano, al ponerse, sus ruedas. Estaba, pues, ya el sol, todavía ardoroso, inclinado hacia occidente y próximo a la puesta, cuando Polifemo, el fiero gigantazo, se sento, oprimiéndolo con su peso, sobre lo alto de una brava roca, que a la playa, erizada de escollos, le sirve – aunque sin luz – de faro, y – aunque sin emitir señales – de atalaya.
(Dámaso Alonso)

Desde el plano sincero del diedro / que se queja al girar su arista viva / contempla el amador – nivel de cedro – / la amada que en su hipótesis estriba / y acariciando el lomo del instante / disuelve sus dos manos en menguante.288
(Gerardo Diego)

Das Verharren vor der *deshumanización* als Grenze künstlerischer und literarischer Produktion zeigt, daß die Popularität der spanischen Kultur unseres Jahrhunderts oft gerade in Phänomenen begründet ist, die man aus der Perspektive eines allzu schematischen Vergleichs als Symptome eines historischen Rückstands einstufen müßte. Mit dem Festhalten an der semantischen Gestalthaftigkeit der Texte vermieden die spanischen Dichter jenes Trivialwerden surrealistischer Sinn-Entgrenzung, welches den Literaten-Kreis um André Breton damals schon in eine Dauer-Krise geführt hatte. Ramón Gómez de la Serna, der wie kein anderer spanische Varianten der surrealistischen *happenings* auf dem Rücken der nationalen Kulturtradition zu inszenieren wußte und als ungekrönter Intellektuellen-König in der ›Höhle‹ des Madrider Cafés Pombo residierte,289 sammelte und veröffentlichte sprachliche Lapsus als *faits divers* der alltäglichen Rede und erfand für sie den Namen ›*greguería*‹. Als langjähriger Gast in Gómez de la Sernas *tertulia,* hat Werner Krauss die *Greguería* – so gut es überhaupt geht – definiert: »Die literarische Waffe zur Auflösung aller Zusammenhänge – mochten sie nun logisch verknüpft sein oder rhetorisch verbunden oder durch die Konvention eines Stoffes gefügt – das ist die Greguería, das Prinzip der Atomisierung, Ramóns ureigener Fund. Die

Greguería bildet die Urzelle seiner Sprachbewegung. Sie zerstört zugleich die Einheit des Gedankens. Sie ist ein logisch unartikulierter Schrei, in dem die Dinge zum Protest gegen die lange an ihnen geübte Gewalttat rühren. Der Schrei der Greguería ist frenetischer Kampfruf, der schon den Sieg des chaotischen Anfangs einer neuen Ordnung verkündet ... Greguería galt ... auch für das erste Grunzen der Ferkel beim Austritt aus der Höhle des Mutterleibes, und insofern bedeutet es den verworrenen Schrei aus dem Unbewußten der Dinge. Ihre prägnante Form fordert die Verwerfung jeder Möglichkeit einer systematischen Gedankensprache. Die Greguería reflektiert die moderne Welt am Rande der Selbstwiderlegung aller verzweifelten Synthesen.«290

So wenig wie die gegenüber jedem Übersetzungsversuch resistenten Greguerías oder wie García Lorcas *Poeta en Nueva York* sind die Gemälde eines Dalí oder eines Picasso ohne das reflektierte Festhalten am Prinzip der Gestalthaftigkeit denkbar. In einer Deutung von Picassos Ereignisbild ›*Guernica*‹ (die so beeindruckend ist, daß sie selbst einen Renegaten von der Bedeutsamkeit kulturwissenschaftlichen Interpretierens überzeugen könnte) hat Max Imdahl unter dem Leitbegriff ›*Ausdrucksfiguration*‹ gezeigt, wie gerade in der Verweigerung des Schritts zur Gegenstandslosigkeit die wichtigste Voraussetzung für eine unvergleichliche Bild-Wirkung liegt: »Die Ausdrucksfiguration ist nicht deutende Gestaltung eines in der natürlichen Sichtbarkeitswelt vorgegebenen oder überhaupt vorkommenden Figürlichen, wohl aber – in notwendiger Abweichung von aller morphologischen Gesetzmäßigkeit der Leibestektonik – Provokation, Erschütterung, Aufruhr. Nichts Figürliches, sofern es in der natürlichen Welt sichtbar sein kann, sieht aus wie die Ausdrucksfiguration Picassos, es ist vielmehr die Ausdrucksfiguration selbst, die wie aus eigener Vollmacht das Figürliche hervorbringt.«291

Am 10. Juni 1926, zwei Wochen vor seinem vierundsiebzigsten Geburtstag und knapp ein Jahr vor den Góngora-Feiern der jungen Poeten in Madrid und in Córdoba, starb in Barcelona ›gestärkt mit den Sterbesakramenten‹ der Architekt Antoni Gaudí Cornet. Der alte Mann war drei Tage zuvor auf seinem allabendlichen Weg von der Baustelle der Votivkirche ›*La Sagrada Familia*‹ zur Vesper im Oratorio de San Felipe Neri von einer Straßenbahn angefahren worden, und zu spät, um Gaudís Leben nach diesem Unfall noch erhalten zu können, war ärztliche Hilfe eingetroffen. Wegen seiner bescheidenen Kleidung hatte man zunächst nicht bemerkt, daß es sich bei dem Unfallopfer um einen der – damals schon – prominentesten Männer Kataloniens handelte. Gaudís Name kann nicht fehlen, wenn von der Weltgeltung spanischer – kastilischer, katalanischer, andalusischer etc. – Kultur im XX. Jahrhundert die Rede ist. Doch die Umstände seines Todes lassen uns ahnen, daß manche von jenen spanischen Künstlern und Literaten, die wir heute verehren, weil ihre Werke wie eine Ahnung von anderen Welten in unsere Welt hineinragen, sich wie Fremde in den Kulissen des jungen XX. Jahrhunderts bewegten. Und es beeinträchtigt die Faszination ihrer gestaltbewußten Modernität nicht, wenn wir auch in ihr den Nachhall vergangener Epochen entdecken. Gaudí jedenfalls, an dessen Bauformen sich die Architekten

unserer Gegenwart orientieren, ist der gewiß bedeutendste Repräsentant der *Renaixença* gewesen, jener in vieler Hinsicht der *Generación del 98* vorausgreifenden Bewegung einer sentimentalischen Annäherung an die kulturelle Vergangenheit und Identität Kataloniens, von der schon zu Beginn dieses Kapitels die Rede war.292 In seiner Jugend, während der siebziger und achtziger Jahre des XIX. Jahrhunderts, wollte er – als *regeneracionista* – ein hitziger Feind des Klerus und – wenigstens – ein feuriger Sympathisant des Sozialismus sein. Doch eben als *regeneracionista* entdeckte Gaudí für sich die islamischen und die christlichen Elemente an den mittelalterlichen Baudenkmälern seiner Heimat, und mit dieser Aneignung der Vergangenheit veränderten sich sein Leben und seine Arbeit. Aus dem Antiklerikalen wurde ein Apostel der Liturgiereform, dessen Alltag immer mehr von mystischer Frömmigkeit erfüllt war; bald schon nahm Gaudí keine Aufträge für Profanbauten mehr an, und die letzten Jahrzehnte seines Lebens verschrieb er allein der Arbeit an der Kirche *La Sagrada Familia.* Er war – im frühen XX. Jahrhundert – zu einem mittelalterlichen Baumeister geworden, der sakralen Raum einzig aus der Imagination entstehen ließ und den Gedanken an einen Abschluß des Werks der *Sagrada Familia* aus dem Horizont seiner Erwartungen verlor. Wie für die jungen Historiker und Philologen seiner Zeit war es auch für Gaudí vorrangiges Ziel, die kulturelle Tradition durch ihre Fortsetzung lebendig zu erhalten.

Gleich jenen spanischen Poeten und Malern, die erst nach seinem Tod berühmt wurden, schuf Gaudí eine Welt neuer Formen, die wir als Variationen zu den Formen der Überlieferung und der Natur erfassen können. Wenn man durch den *Parque Guëll* geht, ein Areal von künstlichen Landschaften und naturhaft-archaischen Gebäuden, das Gaudí an der damaligen Peripherie von Barcelona für einen Großindustriellen entwarf, dann wird die Wahrnehmung der Augen beständig irritiert von dem Zweifel, ob man ein der Architektur angepaßtes Gelände oder eine vollkommen dem Gelände angeschmiegte Architektur sieht. Es gibt die griechische (und ägyptische) Vergangenheit zitierende Säulen, die unter der Last eines unbehauenen (oder in künstlicher Weise natürlichen) Steinquaders in eine unwahrscheinliche Schräge ausgewichen zu sein scheinen; und es gibt Gartenmauern, die vorgeben, Gischt des Erdreichs zu sein. Neben der Tür des Hauses aber, das der Architekt im Parque Guëll bezogen hatte, stößt man auf ein ausladendes Weihwasserbecken.

In die Portale der *Sagrada Familia,* die uns ganz selbstverständlich jene Fülle und Freiheit der Formen entgegenstellen, an die sich die Architekten unserer Zeit mühsam herantasten, hat Gaudí lateinische Worte aus der Liturgie hineinkomponiert. Und wer seine Skizzenblätter und Modelle studiert, der fühlt einen den eigenen Körper vermittelten Elan immer wieder zurückgebeugt durch eine Obsession der Bezugsetzung zwischen den Formen und den Symbolhorizonten einer uns fremd gewordenen Frömmigkeit. Noch immer sehen wir Gaudís Werk als eine Anweisung auf die Zukunft. Aber das Leben, aus dem jene Gärten, Häuser und Kirchen entstanden, war schon im Jahr 1926 Teil der Vergangenheit. Deshalb ist Gaudí auch in seinem Tod Symbolfigur für eine epochale Erfahrung, zu der

uns die spanische Kultur des frühen XX. Jahrhunderts führt: der alte Mann, der auf seinem Weg zum Abendgottesdienst von einer Straßenbahn angefahren und dabei tödlich verletzt wird, ist Antizipation und Allegorie zum *Tod von Kunst und Literatur* in der Alltagswelt unserer Gegenwart.

Als Vorgeschichte zum Tod von Kunst und Literatur im Spanischen Bürgerkrieg wollen wir die *Biographie von Miguel de Unamuno* erzählen.293 Sie läßt uns verstehen, wie sich die Welt der Intellektuellen in der Illusion, zentraler Teil des gesellschaftlichen Alltags geworden zu sein, vom Alltag entfernte. Unamuno war achtzehn Jahre jünger als Joaquín Costa und zwölf Jahre jünger als Antoni Gaudí, ein Jahr älter als Angel Ganivet und sechzehn Jahre älter als Manuel Azaña. Wie Pío Baroja und Ramiro de Maeztu stammte er aus dem Baskenland: er war am 29. September 1864 in Bilbao geboren worden. Gewiß ist er nicht im Milieu restaurativer Träume von nationaler Modernität aufgewachsen. Denn Unamunos Vater war Bäcker, und wie so viele Spanier seiner Zeit hatte er vor der Heirat – erfolglos – versucht, in Mexiko ein Vermögen zu erwerben. Als der Vater starb, war Miguel de Unamuno sechs Jahre alt, doch in der Erziehung des Sohns wirkte seine Fürsorge fort. Er hatte – erstaunlicherweise – eine kleine ›Bibliothek‹ von vierhundert oder fünfhundert Bänden zur Geschichte, Philosophie, Politik und Naturwissenschaft294 hinterlassen, aber auch ein bescheidenes Vermögen, aus dem unter anderem die Ausbildung seines Sohnes Miguel bestritten werden konnte. Was wir über Unamunos Kindheit und Jugend erzählen können, stammt überwiegend aus eigenen Erinnerungs-Schriften, mit denen er die Mitwelt in späteren Jahren keinesfalls sparsam bedachte. So sind denn der Anspruch, schon bald von der Insuffizienz seiner Lehrer bitter enttäuscht gewesen zu sein, und die heroisch gefärbten Berichte von religiösen Seelenkämpfen wohl vor allem ein Indiz für das kaum überbietbare Bedürfnis nach Individualitäts-Stilisierung beim erwachsenen Unamuno. Wie konventionell aber seine Welt war, zeigt die Anekdote von Unamunos geistlicher Berufung und ihrem raschen Ende. Eines Tages, so erzählt Unamuno, habe er nach dem Empfang der Kommunion die Bibel aufgeschlagen und, ohne auf den Text zu blicken, seinen Finger wahllos auf eine Stelle gelegt,295 wo er las: »Gehet hin und lehret alle Völker.« Das war der Augenblick der Berufung. Doch bald, so erfahren wir weiter, habe er sich zu einem neuerlichen Gottesurteil entschlossen – wohl weil er damals schon das junge Mädchen kannte, das später seine Frau werden sollte. Wieder öffnete er nach dem Meßbesuch an einer beliebigen Stelle das Neue Testament und fand dort den folgenden Vers aus dem Johannes-Evangelium: »Er antwortete ihnen: Ich habe es euch jetzt gesagt. Habt ihr es nicht gehört? Was wollt ihr jetzt abermals hören?« Gerade dieser Zufall einer Bestätigung der Berufung zum Priesteramt zwang ihn, meinte Unamuno, selbst zu entscheiden. Die Entscheidung fiel gegen den Zölibat, mit dem vor allem man im späten XIX. Jahrhundert den Beruf des katholischen Priesters identifizierte.

Ab 1880 studierte Miguel de Unamuno an der *Facultad de Filosofía y Letras* der Universität von Madrid. So wie Barojas Romanheld Andrés Hurtado will auch er hier die Borniertheit seiner Professoren von Beginn

verachtet und eigenständig substantiellere intellektuelle Orientierung gesucht haben. Später behauptete Unamuno, die deutsche Sprache bei der Lektüre von Hegels *Logik* sozusagen ›induktiv‹ gelernt zu haben (dieselbe Geschichte erzählte er über Kierkegaard und das Dänische, Ibsen und das Norwegische, Tolstoj und das Russische), und er verängstigte später seine eigenen Schüler mit der immer wieder fallenden Bemerkung, am Anfang eines geisteswissenschaftlichen Studiums habe die Lektüre sämtlicher Werke von Kant und von Hegel im deutschen Originaltext zu stehen.296 Es ist dann schon erstaunlich, daß ein angeblich so polyglotter und universal belesener junger Mann seinen Doktorgrad ausgerechnet mit einer Arbeit zum Thema ›*Critica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca*‹ erwarb. Doch in der Zuwendung zur Geschichte einer spanischen Kulturregion und mit dem Versuch, das bisher nur vage Wissen zu diesem Thema auf eine neue, ›positive‹ Grundlage zu stellen, gehörte Unamuno – sozusagen – schon 1884, im Jahr seiner Promotion, der *Generación del 98* an. ›Herausragend‹, wie es noch heute in der spanischen Notenskala heißt, muß Unamuno übrigens weder als Student gewirkt haben noch bei seinen sieben Jahre währenden Bemühungen, als *opositor* einen Lehrstuhl zu gewinnen. Auch das war – gerade im Gegensatz zu den beherrschenden intellektuellen Figuren der Restaurationsepoche – ›generationentypisch‹ (wenn es auch gewiß nicht intendiert, wie seine Bewunderer später glauben machen wollten). Um Professuren für Baskische Sprache, für Logik und Psychologie, für Ethik, Metaphysik und Latein bemühte er sich erfolglos. Als man Unamuno endlich im Jahr 1891 die *cátedra* für Griechische Philologie in Salamanca zuwies, gehörten sein Lehrer Menéndez Pelayo (aber wessen Lehrer war Menéndez Pelayo nicht gewesen?) und der (offenbar für Nebenrollen in kulturgeschichtlichen Anekdoten besonders geeignete) Juan Valera dem *tribunal* an. Unter spanischen Gebildeten hat eine solche akademische Patenschaft übrigens eine doppelte Bedeutung: große Figuren im *tribunal de oposiciones* präsentiert man – retrospektiv, versteht sich – gerne als Verheißung einer großen Zukunft; wo die Paten zuvor als Lehrer des *opositor* erscheinen, will man aber auch nicht selten – boshaft – suggerieren, daß sein Erfolg mehr Gründe als den der erwiesenen Kompetenz hatte. Letzteres kann für Unamuno als Klassischen Philologen getrost angenommen werden, doch es hinderte ihn keinesfalls, seine stets exzentrischen Meinungen in den sprachwissenschaftlichen Debatten der Jahrhundertwende zum besten zu geben.297

Am 13. Juli 1891 jedenfalls wurde Unamuno in sein Professorenamt an der Universität Salamanca eingeführt. Am 31. Januar desselben Jahres hatte er Concepción Lizárraga geheiratet, jene Jugendliebe, der er es verdanken wollte, nicht der geistlichen Berufung anheim gefallen zu sein. 3 ›*Mi santa costumbre*‹ nannte Unamuno seine Frau später, und natürlich war das, so wichtig wie er sich nahm, als Ehrentitel gemeint. Die Stadt Salamanca und die Ehe mit Concepción Lizárraga wurden für Unamuno Proszenium und Hintergrund einer eigentlich abgelegenen Bühne, auf die er von nun an – bis 1936 – die Blicke der spanischen Öffentlichkeit immer

wieder zu lenken wußte. Diesen Erfolg verdankte er wohl weniger der Originalität von Rolle und Handlung als einer anderen Originalität, mit der er (oft allzu) Generationentypisches als *exzentrische Individualität* zu stilisieren verstand. Unamuno war öffentlich stets so ›anders‹, wie auch bald die gebildeten Leser je nach der Konjunktur der intellektuellen Moden ›anders‹ sein wollten. Deshalb trat er in Zeitungsartikeln von aktualistischer Thematik und philosophischer Gravität, die er bald mit wachsendem Erfolg in der Hauptstadt veröffentlichte, zunächst als ›Sozialist‹ hervor (er muß an einen Sozialismus à la Dicenta gedacht haben), und Zeit seines Lebens präsentierte er sich darüberhinaus als ›Anarchist‹ (wobei er die Gefahren einer allzu konkreten Referentialisierung geschickt vermied). Dem Individualismus-Effekt zuliebe machte Unamuno etymologische Spekulationen und etymologisch motivierte Wortkreationen zu einem Markenzeichen seines Stils, der auf Leser des späten XX. Jahrhunderts wie eine Heidegger- oder Derrida-Parodie wirkt. Seine Exzentrizität zelebrierend, kritisierte er, der ja Kant und Hegel im Original gelesen haben wollte, die Borniertheit der salmantinischen Professoren-Kollegen in der kleinen Öffentlichkeit seiner Stadt und in der großen Öffentlichkeit der nationalen Tagespresse – und wurde doch im Jahr 1900 von demselben Kollegen zum Rektor der Universität Salamanca gewählt.

Äußerlich präsentierte sich Unamuno als ein ganz den höheren Sphären des Geistes geweihter Asket: er trug schwarze, allenfalls grau-blaue Anzüge über einer Weste, die bis zu seinem langen Hals zugeknöpft war und nur einen spitzen Hemdenkragen herausragen ließ (manche vermuteten, es sei sein Ehrgeiz, wie ein protestantischer Pastor auszusehen – und noch das wäre im Spanien der Jahrhundertwende eine Provokation gewesen298). Obwohl ihn jeder Kellner kannte (und manche alten Kellner in Salamanca noch heute von ihm erzählen), verlangte Unamuno mit seiner Fistelstimme feierlich *un vaso de agua pura,* wenn er im Café auf der Plaza von Salamanca Platz nahm, um die sich stets rasch versammelnde Hörerschaft mit einem Monolog zu beglücken. Vor allem aber war ihm daran gelegen, daß die Nation seinen – natürlich asketischen – Tagesplan kannte: früh am Morgen (weil das die Studenten in Spanien noch weniger schätzen als anderswo, aber für ein untrügliches Anzeichen akademischer Ernsthaftigkeit halten) gab er zwei Stunden Kolleg an der Universität. Von dort schritt er zum nahen Rektorat, um handschriftlich die Amtskorrespondenz (und gewöhnlich auch den einen oder anderen Zeitschriftenartikel) zu schreiben. Nach dem Mittagessen im Familienkreis, das ebenfalls unspanisch früh eingenommen wurde, machte er sich, die Plaza überquerend, auf einen (wie er stets betonte: der Reflexion gewidmeten) Spaziergang hin zur nördlichen Peripherie von Salamanca. Doch Unamuno hatte es gerne, wenn man ihn ansprach. So ließ er sich auch bereitwilligst in die nachmittäglichen Konversationsrunden der bürgerlichen Herren im *casino* hineinkomplimentieren, so kompromißlos dann auch die Worte wirkten, mit denen er gerade diese wahrhaft nationale Form der Geselligkeit in seinen Zeitungsartikeln anprangerte. In den späten Lebensjahren, als Unamuno so prominent geworden war, daß

kaum ein Intellektueller an der damals noch mit verkehrstechnischen Mühen verbundenen Verpflichtung vorbeikam, den »Heros des spanischen Geistes« in Salamanca aufzusuchen (so drückte kein geringerer als der junge Federico García Lorca seine Bewunderung für Unamuno aus), wurde dieses Programm um das Zeremoniell eines fast täglichen Empfangs erweitert: auf der Treppe des Rektoratsgebäudes erwartete Miguel de Unamuno – das jüngste Monument der Stadt Salamanca – seine Besucher. Und Verehrer wie Journalisten warteten gespannt, was der – meist provozierende – Gruß sein würde, mit dem er die *contenance* des Ankömmlings prüfte.299

Seinen Status als laizistischer Papst des nationalen Geisteslebens unterstrich Unamuno also wirkungsvoll durch die Kultivierung der Provinz-Marginalität. Doch auch bei seinen regelmäßigen, stets von ostentativen Gesten des Unwillens begleiteten Besuchen in Madrid geriet ihm der Part des ›Königs ohne Hauptstadt‹ so überzeugend, daß sich Ortega y Gasset – einer der glühendsten Verehrer Unamunos, aber eben auch einer seiner wenigen Konkurrenten im Wettstreit um die Krone der Selbststilisierung – in seiner Gegenwart stets in die Hinterzimmer der *Revista-de-Occidente*-Redaktion zurückzog. Mehr Stehvermögen hatte glücklicherweise Ramón Gómez de la Serna, dem wir die folgende Erinnerung an einen solchen Auftritt verdanken:

3 La última vez que le vi fué en la redacción de la *Revista de Occidente,* en la tertulia que todas las tardes tenía José Ortega y Gasset. De cuando en cuando aparecía por allí don Miguel. Venía del pueblo, con una vieja zamarra azul sobre la que caía caspa de su pelo blanco, esa caspa de los viejos que ya es ceniza.

– ¿Muchos días, don Miguel?

– Una semana ... He venido a presidir unas oposiciones ...

La verdad era que lo que quería él era asomarse a la capital, justificar el viaje ante sus hijos y de paso ganarse unas pesetas de dietas como componente del tribunal. La última vez que íbamos a verle todos ... fué un día de últimos de junio del 36. Unamuno había llegado sin sombrero – era sinsombrerista de verano – y se le veía dispuesto a bromear, a esparcirse, a inventar una teoría. Se sentó como se sientan los vivos muertos, con las manos cruzadas sobre el pecho en reflexión de contriciones. Sus ojos miraban de soslayo aprovechando sus grandes gafas de montura de oro – nada de montura de carey – y nos reconocía como a discípulos que no van nunca por clase, sonriéndonos como si nos dijese: »¡Hacen ustedes bien!«

Don José desaparecía cuando venía don Miguel, y se iba al fondo de la Revista.

– Pero, don José, ¿qué le pasa que se va cuando llega Unamuno?

– Es que no puedo resistir al que quiere hablar él solo.

El viejo no se dió nunca cuenta de esa ausencia. Ortega le admiraba, pero no pudo con ese abuso del pronombre en primera persona ...

– ¿Y qué tal la plaza de Salamanca? – le preguntó alguien.

– Toda de oro ... Hay más oro en ella que en los sótanos del Banco de España ... El sol y la piedra salmantina componen oro viejo, y sus medallones son las más grandes onzas que hay en el Tesoro.

Unamuno oteaba desde su asiento la verdad de su pueblo lejano, como si llegase a su nariz el olor a horno y tenería que tiene Salamanca. Parecía venir a la capital para descansar de la fuerza atmosférica del pueblo castellano.

– Vengo ahora más a menudo a Madrid – dijo en medio de un nuevo silencio don Miguel –, porque huyo de mi estatua ... No saben lo que es tener una estatua erigida

en vida ... ¡ Además es tan tétrica! El vestido en negro y la cabeza en blanco ... Es como si pasase en figura de cera a la posteridad!300

Die Themen jener Artikel, mit denen Unamunos Aufstieg zu nationalem Ruhm in den neunziger Jahren begann und von denen eine Auswahl 1902 in Buchform unter dem Titel ›*En torno al casticismo*‹ veröffentlicht wurde, markierten mit einer unter seinen Zeitgenossen unerreichten Sicherheit der Formulierungen die Kritik an der Restaurationsgesellschaft und das Programm einer Öffnung auf Europa als komplementäre Elemente im Diskurs der *Generación del 98.* Erst nachdem sich Unamuno mit diesen Schriften als ›Stimme von nationalem Gewicht‹ profiliert hatte, geriet er unter die Faszination des Themas von der ›(Un)Wirklichkeit des Individuums‹, die wir bereits erwähnt haben. Auch zu dieser Entwicklung in seinem Werk lieferte Unamuno dem Publikum eine biographisch-existentielle Referenz. Sein 1896 geborener Sohn Raimundo Jenaro litt unter Meningitis, war psychisch und intellektuell retardiert und starb 1904. So schrieb der Vater von Raimundo Jenaro – bald auch der Vater der *Generación del 98* – eine Szene, in der das alltägliche Erlebnis der Leiden eines todgeweihten Kindes, das ihm den philosophischen Gedanken an den Tod als Grenze des Lebens auferlegte, umschlug in eine ihn ergreifende Angst vor der Entwirklichung seiner eigenen Existenz: Unamuno, heißt es dort, bricht in heiße Tränen aus und flüchtet für dies eine Mal in die offenen Arme seiner Frau. *¡Hijo mío!* rief Doña Concepción Lizárraga de Unamuno mit einem Pathos, das ihren Gatten tief beeindruckte.

Miguel de Unamuno hatte sein Thema gefunden. Die Bücher *La vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* und *El espejo de la muerte* (1913), ›*Niebla*‹ (1914), *Abel Sánchez* (1917), *El Cristo de Velázques* (1920), *La tía Tula* (1921), *L'agonie du christianisme* (1925) und ›*Cómo se hace una novela*‹ (1926) oszillierten zwischen der durch Angst vor Vernichtung seiner eigenen Existenz motivierten Gottessuche und der Hybris des Philosophen und Poeten, der sich selbst an die Stelle Gottes setzen wollte. Bemerkenswert ist, daß Unamuno in seinem Philosophieren nie diese beiden Pole überschritt. Etwa mit seinem Zeitgenossen Edmund Husserl den Schritt von der Frage nach dem ›Ding an sich‹ hin zu den (wirklichkeits-konstituierenden) Prozessen der menschlichen Sinnbildung zu vollziehen, war nicht nach seinem Geschmack – und wäre es wohl schon allein deshalb nicht gewesen, weil die Phänomenologie von einem durchaus unpathetischen intellektuellen Habitus geprägt war. Weniger selbstverständlich ist die Absenz der Psychoanalyse in Unamunos Werk, zumal sie nach dem Ersten Weltkrieg auch in Spanien keinesfalls mehr unbekannt blieb. In seiner Fixierung auf die ›Entwirklichung des Individuums‹ ersann Unamuno nämlich Romanfiguren, die wir heute kaum noch rezipieren können, ohne freudianische Deutungsangebote zu assoziieren. Joaquín Sánchez etwa, der ›Kain‹ im Roman *Abel Sánchez,* ist entlang seiner gesamten fiktionalen Biographie besessen vom Haß auf seinen Bruder Abel, weil dem Bruder als hochbegabtem Maler die

Verehrung des Publikums und die Herzen der Damen zufliegen, während Kain/Joaquín als Arzt hart um eine kleine bürgerliche Reputation ringen muß. Zum Zweck der Selbsttherapie stiftet Joaquín die Ehe zwischen seiner Tochter und Abels Sohn, um dann doch in der Liebe des Enkels Abelín zu seinem Bruder erneut dessen überlegenes Charisma anerkennen zu müssen. Ein wenig Milde gewährt der Autor dem düsteren Helden Joaquín erst am Ende: Abel stirbt den Herztod in der Erregung über eine heftige Auseinandersetzung mit dem Bruder, so daß dieser sich über die Erfüllung seiner Mordwünsche freuen kann – ohne doch ob solchem Gelingen – juristisch angreifbar zu werden.

Gertrudis, die Titelheldin von *Tía Tula,* hat, fest in den Klauen neurotischer Angst vor dem Verlust der Jungfräulichkeit, ihre Schwester in die Ehe mit Ramiro getrieben, von dem sie weiß, daß er viel lieber in ihrem reinen Bett schlafen würde. Doch bald übernimmt sie die Rolle der Erzieherin einer rasch entstehenden Neffen- und Nichten-Schar, um sich wenigstens jene Form der Befriedigung zu gestatten, welche Psychotherapeuten heute leicht ironisch ›Mitrauchen‹ nennen. Unamuno läßt Ramiros Gattin und Tulas Schwester jung sterben, so daß die Tante erneut den Kitzel fast legitimer Versuchung durchlebt, sich dann aber doch für die Wiederholung des Entsagungs- Spiels entscheidet. Diesmal wird die Hausangestellte Manuela Ramíros Gattin und Tulas Opfer. In der zweiten Roman-Runde freilich stirbt nicht nur Manuela an den Folgen einer Schwangerschaft; der schicksalswütige Erzähler bringt nun auch Ramiro zum Tode. Endlich, da die Grabesnähe Ramiro schon erotisch unterkühlt hat, wagt es Tula, ihren eigenen Körper an Ramiros – für die Jungfräulichkeit ungefährlich gewordenen – Körper zu schmiegen. Und da es ohnehin zu spät geworden ist, ringt sie sich sogar bis zum Hauch einer Selbstkritik durch:

3 Los ojos de Gertrudis se hincharon de lágrimas.
– ¡Tula! – gimió el enfermo abriendo los brazos.
– ¡Sí; Ramiro, sí! – exclamó ella cayendo en ellos y abrazándole.
Juntaron las bocas y así estuvieron, sollozando.
– ¿Me perdonas todo, Tula?
– No, Ramiro, no; eres tú quien tiene que perdonarme.
– ¿Yo?
– ¡Tú! Una vez hablabas de santos que hacen pecadores. Acaso he tenido una idea inhumana de la virtud. Pero cuando lo primero, cuando te dirigiste a mi hermana, yo hice lo que debí hacer. Además, te lo confieso, el hombre, todo hombre, hasta tú, Ramiro, hasta tú, me ha dado miedo siempre; no he podido ver en él sino el bruto. Los niños, sí; pero el hombre ... He huído del hombre ...
Y poco después, cogido de una mano a otra de Gertrudis, y susurrando: »¡Adiós, mi Tula!«, rindió el espíritu con el último huelgo Ramiro. Y ella, la tía, vació su corazón en sollozos de congoja sobre el cuerpo exánime del padre de sus hijos, de su pobre Ramiro.301

Mit Wirkung vom 13. August 1914, zu Beginn des Ersten Weltkriegs also, wurde Unamuno von der Regierung seines Amtes als Rektor der Universität Salamanca enthoben. Anlaß zu dieser in jeder Hinsicht unglücklichen Maßnahme muß die damals neueste Facette in Unamunos

öffentlicher Individualitäts-Inszenierung gewesen sein, eine – der generationentypischen Frankophilie komplementäre – Germanophobie, welche man wohl als Provokation des germanophilen Königs und vor allem als eine Belastung des spanischen Neutralitäts-Status erlebte. Unamuno wurde mit einer raschen Kanonisierung zur zentralen Symbolfigur am Horizont der nationalen Politik reich entschädigt.302 Jetzt hatte er die Chance, im folgenden Jahr seine Ernennung zum Dekan abzulehnen, und 1920 sicherte er sich durch die Annahme seiner Wahl zum Prorektor einen Posten, mit dem er für eventuelle weitere Stufen auf dem Weg der politischen Martyrologie erreichbar blieb.

Auf dieses ›Angebot‹ Unamunos ging Miguel Primo de Rivera schon sehr bald nach seiner Machtergreifung ein. In einem Brief hatte Unamuno Alfonso XIII. einen ›königlichen Gänserich ... mit weniger Hirn als eine Heuschrecke‹ genannt. Am 21. Februar 1924 erreichte ihn das Dekret seiner Exilierung auf die Insel Fuerteventura. Unamunos Sinn für die Arbeit am eigenen Mythos erfüllte erneut die Erwartungen des Publikums. Frühmorgens am Tag seiner Abreise aus Salamanca hielt er noch Kolleg; damit niemand auf den Gedanken kommen könnte, eine Zeit der Entspannung stünde ihm bevor, ließ er jedermann wissen, daß er nur drei Bücher – das Neue Testament in griechischer Sprache, die *Divina Commedia* und die Dichtungen Leopardis – in sein Gepäck nehmen konnte. Vor dem Übersetzen nach Fuerteventura weigerte er sich in Cádiz, seine Hotelrechnung zu zahlen: 3 *Que paguen los que me obligan a viajar. Yo no.*303 Noch heute erinnert in Fuerteventura eine Monumental-Statue an die vier Monate, während derer das Exil von Miguel de Unamuno die Blicke der Nation auf die kahle Insel im Atlantik zog.

Unamuno selbst scheint vor allem das Vergessen- Werden und eine drohende Begnadigung durch die Diktatur gefürchtet zu haben. Mit einem Vertreter der französischen Tageszeitung *Le Quotidien* kam er überein, die Hauptrolle in einem publikumswirksamen – und also vom *Quotidien* finanzierten – Flucht- Abenteuer zu übernehmen. Deshalb ignorierte er seine drei Tage vor dem für die Flucht vereinbarten Datum eingehende Begnadigung. Er ließ sich nach Las Palmas bringen, reiste von dort auf einem holländischen Schiff nach Cherbourg und kam am 28. Juli 1924 in Paris an, wo man ihm einen Empfang bereitete, mit dem er endgültig ins Rampenlicht des Weltruhms trat. Symptomatisch für Unamunos nun international strahlende Aura ist der kurze Prolog zu einem ansonsten erstaunlich kritischen Artikel, den Ernst Robert Curtius 1926 für die Februar-Nummer der *Neuen Rundschau* verfaßte:

> Der Dichter in der Verbannung – das ist eine der Situationen, die wir als typisch für den lateinischen Stil der Geschichte finden. Elegisch bei Ovid, heroisch bei Dante, theatralisch bei Victor Hugo, wiederholt sie sich aktuell bei Miguel de Unamuno. Als Primo de Rivera im März 1924 den Sechzigjährigen nach der kanarischen Felseninsel Fuerteventura verschickte, schob er ihn damit, gewiß unabsichtlich, in das grelle Licht der Öffentlichkeit. Die Weltpresse hallte wider von Empörung. Geistige Antipoden wie d'Annunzio und Romain Rolland fanden sich im Protest. Von heute auf morgen war Unamuno eine europäische Figur geworden.304

Früher als irgendein anderer spanischer Intellektueller hatte Unamuno gespürt, daß Primo de Riveras Empfindlichkeit gegenüber arroganten Gesten aus dem akademischen Milieu eine Achillesferse des Militärdiktators war. Und tatsächlich überlegen konnte sich Unamuno gegenüber Primo de Rivera, der gerne mit schwerfälligen Botschaften im Stil militärischer Tagesbefehle vor die Nation trat, besonders als Genie öffentlicher Selbststilisierung fühlen. Diesen Vorteil nutzte er gnadenlos und ohne Skrupel in der Wahl seiner Verbündeten. So zog Unamuno knapp ein Jahr nach der Apotheose seiner Ankunft in Paris in ein Hotel der französisch-spanischen Grenzstadt Hendaye um, die dadurch rasch zum Wallfahrtsort spanischer Dissidenten wurde. Selbstverständlich setzte er sein Spiel der Provokation in der internationalen Presse fort, und darüberhinaus wußte er, daß Exilzeitschriften mit seinen Beiträgen nach Spanien geschmuggelt und daß seine Briefe – vor allem im Studentenmilieu – tausendfach kopiert wurden. Als Primo de Rivera zu Beginn der Weltwirtschaftskrise die Unterstützung von Heer und Krone verlor und endlich am 28.Januar 1930 sein Rücktrittsgesuch einreichte, feierte die spanische Öffentlichkeit das Ende der Diktatur auch – fast möchte man sagen: vor allem – als einen Triumph der Beharrlichkeit und des Mutes von Miguel de Unamuno, als einen Triumph des ›Geistes über den Soldatenstiefel‹.

Doch Unamunos Strategie der permanenten Provokation hatte nicht nur eine kollektive Euphorie mit gefährlichen Folgen für den politischen Realitätssinn der spanischen Intellektuellen zur Folge. Es war ihm auch gelungen, den andalusischen General, der im Grunde nicht mehr bewirkt hatte als einen Aufschub für das Ende des Restaurationsstaats, zum faschistischen Machthaber zu dämonisieren. Daß Miguel Primo de Rivera das Zeug für diese Rolle keineswegs mitgebracht hatte, erkannte selbst Trotzki, dessen Kommentare zur spanischen Politik sich ansonsten vor allem durch die Unbekümmertheit auszeichnen, mit der er immer neue Projektionen zu Papier brachte. Am 21. November 1930 schrieb Trotzki: *Das Regime Primo de Riveras war keine faschistische Diktatur, denn es stützte sich nicht auf die Reaktion der kleinbürgerlichen Massen. Glauben Sie es nicht, daß als Resultat des gegenwärtigen zweifellos revolutionären Aufstiegs in Spanien, bei weiterer Passivität und Unfähigkeit der proletarischen Avantgarde als Partei, Bedingungen entstehen können für den echten spanischen Faschismus?*305 Geradezu sympathisch klingt die Erinnerung des – sonst wohl kaum einer Sympathie für die Militärs verdächtigen – Luis Buñuel an die Bonhomie, mit der Miguel Primo de Rivera bemüht gewesen war, sein Ansehen in studentischen Kreisen aufzubessern:

3 Madrid era todavía una ciudad pequeña, la capital administrativa y artística. Se andaba mucho para ir de un lado a otro. Todo el mundo se conocía y cualquier encuentro era posible. Una noche llego al »Café Castilla« con un amigo. Veo que han puesto biombos para aislar una parte de la sala, y el camarero nos dice que Primo de Rivera irá a cenar allí con dos o tres personas. Efectivamente, llega, manda quitar los biombos inmediatamente y, al vernos, dice:

– ¡Hola, jóvenes! ¡Una copita!306

Nun ist uns natürlich nicht an einer Ehrenrettung für den plumpen General gelegen. Wir wollen vielmehr zeigen, daß Miguel de Unamuno, indem er sich in politischen Provokationen den Boden für die ›Wirklichkeit‹ seiner Individualität sicherte, durch die öffentliche Wirkung dieser Individualitätsstilisierung ganz erheblich zu einer fast grotesken Überschätzung der politischen Macht von Intellektuellen beitrug (und auch dazu, daß die Frage nach anderen Strukturen und Problemen, an denen die Diktatur gescheitert sein mochte, erst gar nicht gestellt wurde). Als Miguel Primo de Rivera Spanien verließ, verabschiedete der Bürgermeister der Stadt Hendaye den großen Ex-Emigranten Unamuno mit einem festlichen Bankett, und der Heimkehrer ließ sich über San Sebastián und Bilbao nach Salamanca chauffieren – nicht ohne Ort für Ort den Massen zu predigen, die seinen Wagen jubelnd umringten. »Am 12. Februar 1930 aber schmückte sich die Stadt Salamanca in Weiß – gleich einer Braut in freudiger Erwartung ihres Geliebten, der nach sechs Jahren der Trennung zu ihr zurückkehrt«, so lesen wir in dem – übrigens immerhin nach Francos Tod geschriebenen – Buch einer enthusiastischen Unamuno-Biographin.307 Die von ihr festgehaltenen Worte, mit denen der heimgekehrte Unamuno die dichtgedrängten Mitbürger vom Balkon seines Hauses begrüßt haben soll, klingen freilich trivial:

3 Dentro de unos días ... hace seis años que me arrancaron de mi hogar, de mi Salamanca y de entre vosotros. Seis años que he llevado confiando, hay que decirlo así, más en mí que en vosotros. Y al cabo de estos seis años esperando, he querido volver, aprovechando este margen de libertad, no toda la que precisamos y pedimos, porque la que falta ya la conquistaremos – *los aplausos le interrumpen* – yo en estos seis años – *continúa una vez restablecida la calma* – aunque cuento seis más de vida, creo que he vuelto el mismo. No sé si los que aquí dejé seguirán siendo los mismos o habrán cambiado. Pero afortunadamente ha surgido una juventud que ha venido a hacer aprender a sus maestros, y a los demás a tener virilidad y hombría.

Dicen que la Iglesia estima como uno de los mayores crímenes, la simonía. Hay también simonía universitaria cuando se conceden grados a cambio de mercedes.

Han ... sido ... estos seis últimos años, seis años de cobardía en el pueblo, y de más cobardía en los que gobernaron. Nos falta el paso definitivo, para entrar en la normalidad, en la nueva vida, donde se acaben los pronunciamientos. ¡Quien trajo el último, que lo pague!308

Nichts als Gesten exaltierter Individualitäts-Stilisierung finden wir in diesen Worten: Unamunos Stolz auf seine Individualität als in allen Fährnissen des Exils unwandelbare Wirklichkeit; das seine sokratische Weisheit konnotierende Lob an die Jugend; die Ermahnung des ›Volkes‹; den Seitenhieb auf die in seiner Abwesenheit schwankend gewordene akademische Moral der Kollegen und schließlich die absurde Forderung, die Promotoren des Staatsstreichs von 1923 möchten ihre Schuld bezahlen und so den ersehnten Schritt in eine republikanische Zukunft ermöglichen. Unamuno hatte wohl jedes Gefühl für die Distanz zwischen seiner persönlichen Situation und der ›Lage der Nation‹ verloren.

Während der Monate bis zur verfassungsmäßigen Gründung der Zweiten Spanischen Republik im Frühjahr 1931 und während der Jahre bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs am 18. Juli 1936 öffnete sich eine immer weitere Kluft zwischen öffentlicher Unamuno- Verehrung und Unamunos Unfähigkeit, politisch – und das heißt: über den Horizont der eigenen Individualität hinausblickend – zu handeln. Er wurde als parteiloser Kandidat in das neue Parlament gewählt und rief (ohne dazu beauftragt zu sein) vom Balkon des Rathauses auf der Plaza von Salamanca vor seinen geistigen Söhnen die Republik aus. Die Übergabe der neuen republikanischen Fahne (in den Farben rotgelb/violett) an die Studenten nutzte er einen Tag später, um diese zum pünktlichen Besuch der Lehrveranstaltungen anzuhalten. Er wurde zum Präsidenten des *Consejo de Instrucción Pública* ernannt und versuchte ausgerechnet in diesem Amt, die Kanonisierung des *castellano* zur einzigen Nationalsprache zu betreiben. Wieder eingesetzt in die Würde des Rektors – und nun auf Lebenszeit – erflehte er ›im Namen Ihrer Majestät, der Spanischen Nation von Gott Erleuchtung für den Dienst an der gemeinsamen Mutter‹. Und er verdutzte selbst seine glühendsten Verehrer, als er nach einer Kundgebung der faschistischen Falange in Salamanca ein freundliches Gespräch mit dem Parteigründer José Antonio Primo de Rivera führte, mit dem Sohn seines Todfeindes Miguel Primo de Rivera. Nach dem Putsch der Militärs am 18. Juli 1936 unterzeichnete der Rektor Unamuno einen ominösen *Mensaje de la Universidad de Salamanca a las Universidades del Mundo, acerca de la Guerra Civil.* Dort belehrte er die internationale akademische Welt, daß die Aufständischen der Verteidigung ›unserer christlichen Kultur des Abendlands‹ verpflichtet waren und daß diese Kultur ›von Vernichtung durch östliches Gedankengut‹ bedroht sei. Doch sein letzter – vielleicht nicht nur aus exaltiert individualistischer Perspektive – *tragischer* Auftritt stand Miguel de Unamuno noch bevor.309

Am 12. Oktober 1936 beging die Prominenz des ›nationalen‹, das heißt: des aufständischen Spaniens den *Día de la raza* im *Paraninfo,* dem für festliche Anlässe reservierten zentralen Hörsaal der Universität Salamanca. Unamuno, dem bis dahin gefügigen Hausherrn, hatte man den Vorsitz bei dieser Feier

[1833-1939: Illusion der Desillusionierung. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1300
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 1, S. 804 ff.)]

überlassen. Geladen war neben anderen kirchlichen Würdenträgern, der aus Katalonien stammende Bischof von Salamanca; Francisco Franco ließ sich durch seine Frau vertreten. Als Festredner fungierte General Millán Astray, der martialische (und einarmige) Gründer der spanischen Fremdenlegion. Anläßlich des *Día de la raza* hielt er es für angemessen, von Katalanen und Basken als ›Krebsgeschwulsten am Körper der Nation‹ zu sprechen, um anschließend, an alte Hoffnungen appellierend, den Faschismus als einen ›entschlossenen Chirurgen ohne Gefühlsduselei‹ zu apostrophieren, der bald ›durch einen Schnitt ins Fleisch des Volkes‹ für Heilung sorgen würde. Begeistert – oder pflichtbewußt – antworteten die anwesenden Mitglieder der Falange auf solch mitreißende Versprechungen

mit Millán Astrays Wahlspruch 3 *¡Viva la muerte!* Wenn man überhaupt nach der Bedeutung dieser drei Worte fragen will, dann wird man vor dem ideologischen Hintergrund des spanischen Faschismus (eines Faschismus aus zweiter Hand) vermuten, daß ein Hochruf auf den Tod ausgebracht wurde, um zu suggerieren, erst in der Gefahr des Krieges, erst ›im Angesicht des Todes‹ sei die volle Erfahrung des Lebens zu vollziehen. Es handelte sich um eine – trivialisierte – Formel des philosophischen Vitalismus. Bei dem greisen Unamuno aber muß Millán Astrays Parole die alten Ängste vor der Entwirklichung, ja der Vernichtung seiner Individualität geweckt haben. Und ein letztes Mal behauptete er diese seine Individualität, indem er sich ›anders‹ verhielt, als es seine faschistische Umwelt am *Día de la raza* erwartete. Unamuno stand langsam auf, um das Wort zu ergreifen:

3 Estáis esperando mis palabras. Me conocéis bien, y sabéis que soy incapaz de permanecer en silencio. A veces, quedarse callado equivale a mentir. Porque el silencio puede ser interpretado como aquiescencia. Quiero hacer algunos comentarios al discurso – por llamarlo de algún modo – del general Millán Astray que se encuentra entre nosotros. Dejaré de lado la ofensa personal que supone su repentina explosión contra vascos y catalanes. Yo mismo, como sabéis, nací en Bilbao. El obispo ... lo quiera o no lo quiera, es catalán, nacido en Barcelona. ... Pero ahora ... acabo de oír el necrófilo e insensato grito, ›Viva la muerte‹. Y yo, que he pasado mi vida componiendo paradojas que excitaban la ira de algunos que no las comprendían, he de deciros, como experto en la materia, que esta ridícula paradoja me parece repelente. El general Millán Astray es un inválido. No es preciso que digamos esto con un tono más bajo. Es un inválido de guerra. También lo fue Cervantes. Pero desgraciadamente en España hay actualmente demasiados mutilados. Y, si Dios no nos ayuda, pronto habrá muchísimos más. Me atormenta el pensar que el general Millán Astray pudiera dictar las normas de la psicología de la masa. Un mutilado que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes, es de esperar que encuentre un terrible alivio viendo cómo se multiplican los mutilados a su alrededor.

Der andere Redner des Tages replizierte mit einer schlichten Variante seines Wahlspruchs: 3 *¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!,* und Unamuno griff auf das in Jahrzehnten erarbeitete Repertoire seiner vielfältigen Rollen zurück, um neuerlich zu antworten:

3 Este es el templo e la inteligencia. Y yo soy su sumo sacerdote. Estáis profanando su sagrado recinto. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir. Y para persuadir necesitaríais algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil el pediros que penséis en España. He dicho.

Die Augenzeugen berichten, daß beklemmendes Schweigen eintrat. Dann nahmen ein Professor für Kirchenrecht und Francos Frau Unamuno in ihre Mitte und geleiteten ihn aus dem *Paraninfo.* Er hatte endlich von den Massen und vom menschlichen Körper gesprochen. Aber er hatte noch immer – als Priester des Geistes – verächtlich von der Physis gesprochen. Nach dieser letzten Rede kehrte Unamuno in sein Haus zurück und verließ

es nicht mehr bis zu seinem letzten Lebenstag. Am 31. Dezember 1936 fand man ihn tot in einem Ohrensessel sitzend. Die Glut des winterlichen Kohlebeckens unter dem Tisch hatte die Gummisohle seines Hausschuhs angesengt.

Vor Unamunos Beisetzung soll es zwischen Falange-Mitgliedern und denen, die sich für Unamunos Schüler hielten, zu einem Streit um die Ehre gekommen sein, seinen Sarg zum Grab tragen zu dürfen.310 Offenbar fand man einen Kompromiß, denn beide Seiten glaubten wohl aufrichtig an Unamunos Größe. Auf dem Grabstein stehen vier versöhnliche Zeilen aus seiner eigenen Dichtung. Es sind Zeilen des von ihm so genannten ›tragischen Lebensgefühls‹:

> 3 Méteme, Padre Eterno, en tu pecho,
> misterioso hogar,
> dormiré allí, pues vengo deshecho
> del duro bregar.

Das war ein Bild im Stil der von Unamuno kreierten Gesten der Selbstinszenierung. Allzu ›modern‹ stellten sich im Vergleich dazu die von Unamuno enttäuschten linken Intellektuellen sein Innenleben vor: 3 *posee en la médula de su individualismo exacerbado la fría crueldad que es peculiar a los grandes tiburones del océano financiero.*311

Tod der Literaten

Mit der Rede von Miguel de Unamuno am *Día de la Raza* 1936 haben wir *einen* historischen Erzähl- Bogen abgeschlossen, der vom exaltierten Individualismus der spanischen Romantiker über die in der Restaurationsgesellschaft gehegte Illusion moderner Alltäglichkeit hinführt zu einer Welt, in welcher der Individualismus, wie er aus der Konvergenz von Aufklärer und Romantiker-Rolle am Ende des XIX. Jahrhunderts entstanden war, eine quijoteske Ambivalenz aus komischen und heroischen Zügen anzunehmen schien. Aber wir können dieses Kapitel so kaum beenden, obwohl wir schon ein erstes Mal am Ende des abgesteckten Zeitraums angelangt sind. Wir werden noch einmal bis in die Jahre des Ersten Weltkriegs zurückkehren, um die andere Seite der großen Epoche moderner spanischer Kultur zu vergegenwärtigen. Bisher hatten wir uns vor allem auf das konzentriert, was in jener Kultur schon seit etwa 1920 unzeitgemäß gewesen war. Deshalb stand der vorausgehende Abschnitt unter der Überschrift ›*Illusion* der Desillusionierung‹. Wir wollten zeigen, wie spanische Intellektuelle von der Jahrhundertwende an in einer Wendung gegen die kollektive Inszenierung bürgerlicher Modernität sich zugleich als ›Aufklärer‹ und als ›Romantiker‹ stilisierten. ›Aufklärer‹ waren sie in ihrem Engagement für die *regeneración* der Nation, im Vertrauen auf die Möglichkeit,

desillusionierend ›die Realität‹ erkennen zu können, und schließlich in ihrem Festhalten an semantischer und räumlicher Gestalthaftigkeit. Als ›romantisch‹ sehen wir ihr (in Spanien damals noch neues) sentimentalisches Verhältnis zu ›Geschichte‹ und ›Volk‹ an wie ihre Obsession, verschwimmende Wirklichkeitshorizonte in Selbstreflexion und Individualitäts-Obsession zu retten. Solch ›rettende Individualität‹ verstand sich als eine Individualität der Affekte und des Intellekts. Was unserer Geschichte aber bisher fehlt, ist eben jenes ›Andere‹ eines gewandelten Alltags, das die neue Individualität so unzeitgemäß machte und am Ende Literaten wie Literatur tötete.

Als ausschlaggebend für die Mentalitätsgeschichte des XX. Jahrhunderts – und nicht nur in Spanien – sehen wir die Eliminierung der überlieferten Wirklichkeitsdimension aus der Mehrzahl der sozialen Teilsysteme an. Immer weniger wurde *die* Wirklichkeit ›gesucht‹, um erkannt, akzeptiert oder verändert zu werden; immer mehr – und vor allem: immer bewußter – wurden vielfältige Wirklichkeiten angenommen und handelnd geschaffen. Dazu daß diese Umstellung so erstaunlich rasch – und von so erstaunlich wenigen bemerkt – vonstatten ging, trugen gewiß die neuen technischen Kommunikationsmedien erheblich bei. Sie begannen, Meinungen, Wissensstrukturen, Wirklichkeiten zu produzieren, die kein Individuum erfunden hatte, und wurden damit immer unabhängiger von den Individuen. Kollektiver Sinn war als technisch produzierter Sinn bald der Verfügung der Individuen entzogen. Was man spätestens seit den zwanziger Jahren allenthalben als eine Zuwendung zum Körper erlebte, war der diesen Verlust positivierende Diskurs. Doch der Diskurs der Zuwendung zum Körper gewann den Menschen die Möglichkeit subjektiver Verfügung über den Körper nicht zurück.312 Wenn man unter dieser Perspektive den Faschismus, den Industrialisierungs-Schub jener Jahre oder die Krise der Weltwirtschaft seit 1929 betrachtet, dann drängt sich der Eindruck auf, daß menschlicher Intellekt und menschliche Physis einerseits stärker denn je als entzweit erfahren wurden, aber andererseits auf kollektiver Ebene als ›Ideologie‹ und ›Menschenmaterial‹ in neue Beziehungen wechselseitig funktionaler Optimierung gerückt waren. Unamunos lebensgefährliche Rede im Paraninfo der Universität Salamanca zum *Día de la raza* mag ein Symptom für die tragikomische Orientierungslosigkeit durchgeistigter Individualität in der Welt der dreißiger Jahre gewesen sein.

Körperlichkeit – je verschieden bewertet als ›bloße‹ oder ›reine‹ Körperlichkeit – war eine Faszination, unter der bald auch die Intellektuellen der *Generación del 98* standen. Nicht zufällig ließ Antonio Machado seinen Juan de Mairena (jene Fiktion des Weisen in der modernen Welt, über die Machado die in melancholischer Weise optimistische Alltagsphilosophie seiner späten Jahre artikulierte) dort an Miguel de Unamuno denken, wo Mairena sich über die neue Körperlichkeit lustig machte:

3 Para crear hábitos saludables ..., que nos acompañen toda la vida, no hay peor camino que el de la gimnasia y los deportes, que son ejercicios mecanizados, en

cierto sentido abstractos, desintegrados, tanto de la vida animal como de la ciudadana. Aun suponiendo que estos ejercicios sean saludables – y es mucho suponer –, nunca han de sernos de gran provecho, porque no es fácil que nos acompañen sino durante algunos años de nuestra efímera existencia. Si lográsemos, en cambio, despertar en el niño el amor a la Naturaleza, que se deleita en contemplarla, o la curiosidad por ella, que se empeña en observarla y conocerla, tendríamos más tarde hombres maduros y ancianos venerables, capaces de atravesar la sierra de Guadarrama en los días más crudos del invierno ...

»Todo deporte, en cambio, es trabajo estéril, cuando no juego estúpido. Y esto se verá más claramente cuando una ola de ñoñez y de americanismo invada a nuestra vieja Europa«.

Se diría que Juan de Mairena había conocido a nuestro gran don Miguel de Unamuno, tan antideportivo, como nosotros lo conocemos ...313

Gewiß rief gerade die Sierra de Guadarrama, wo Machado/Mairena seine ›Schüler‹ ihren Körper und ihren Geist in humanistischer Einheit erfahren sehen wollte, eine Erinnerung an den Idealismus des alten Jahrhunderts wach. Denn über die Sierra de Guadarrama hatte ein halbes Jahrhundert zuvor, von philosophisch-pädagogischem Enthusiasmus beseelt, Giner de los Ríos als Gründer der *Institución libre de enseñanza,* deren Schüler Machado gewesen war, seine Eleven geführt. Und eben Antonio Machado hatte sich als Bewunderer Unamunos und Erfinder des ›Weisen‹ Juan de Mairena wohl schon immer in der neuen Welt der städtischen Massen einsam gefühlt. So jedenfalls sahen ihn seine Freunde:

3 En Rosales, adonde en esta noche de verano voy a escuchar la banda municipal, dirigida por el popular maestro Villa, entre el gentío inmenso allí congregado, encuentro a Antonio Machado sólo y vestido de luto. Su perfil pálido y serio resalta sobre las caras congestionadas del público. El poeta acaba de quedarse víduo de una mujer joven, linda y amada, con la que su dicha conyugal ha sido muy breve.

Me acerco a el con la circunspección que su dolor impone y hablamos un momento entre los trompetazos ensordecedores de una partitura wagneriana. El autor de *Soledades* me habla con su laconismo habitual y su gesto también habitual de dejadez, más acentuado, de su tragedia, sin incurrir en patetismos vulgares.

Tampoco yo me atrevo a prodigarle vulgares consuelos. Nos separamos con un expresivo apretón de manos y dejo discretamente al poeta viudo, perdido anónimamente entre la muchedumbre, que lo ignora. Sólo, pálido, vestido de negro, como cualquier hombre que ha perdido a su mujer ...314

Der ›ausdrucksvolle Händedruck‹ drückte Gefühle aus, über die Machado leichter Gedichte schrieb. Und ganz Ausdruck des Nicht-Körperlichen ist Antonio Machados Körper auch auf einem – zurecht berühmt gewordenen – Porträt-Photo von Alfonso Sánchez aus dem Jahr 1930 (vgl. S. 914).315 Das empfindet der Betrachter, weil Antonio Machados Körper dort jene *dejadez* hat, jene Nachlässigkeit, in der man damals das Symptom für eine leidenschaftliche Zuwendung auf das Innenleben zu sehen gewohnt war. Machado war 1930 fünfundfünfzig Jahre alt, doch sein Körper und sein Gesicht in der Photographie sind viel älter. Der Körper ist dick und gedrungen, man spürt, wie er sich in den schwarzen Anzug aus allzu warmem Tuch drängt. Die Krawatte ist so gebunden, als sei das Machados erster Krawattenknoten gewesen, und sie paßt schlecht zu dem

Stehkragen, den man um 1930 kaum mehr trug. Darüber ruht – halslos – der massige Kopf mit einem zu kleinen Hut, der unpassend modisch wirkt. Ein aufgedunsenes Gesicht ruht zwischen dem Stehkragen und dem Hut, so aufgedunsen, daß man nicht weiß, ob die Mundwinkel lächeln oder von Resignation sprechen. Die Augenlider halten mühsam die kleinen Augen offen, und die Backen hängen schwer. Wieviel dieses ödematöse Gesicht mit den leeren Gläsern zu tun hat, frage ich mich, die vor Antonio Machado auf dem Tisch in der *Bar* stehen, wo ihn Alfonso Sánchez photographiert hat. Machado scheint zu schwitzen, oder ist er nur unrasiert? Ein noch heißer Madrider Sommerabend in diesem schwarzen Anzug? Und dann die Hände von Antonio Machado. Sie haben zu tun mit dem Gesicht, denn feingliedrig sind sie bestimmt nicht, eher geschwollen. Aber ›Kinderhände‹ will man sie auch nicht nennen – schon deshalb nicht, weil sie übereinander auf einem Stock liegen, der etwas zu kräftig für den Spazierstock eines Flaneurs wirkt. Dort wo seine rechte Hand aus dem Ärmel kommt, hat Antonio Machado vergessen, die Manschette zu schließen. Über dem rechten Arm steht ein Spiegel, in dem man verschwommen das Brustbild eines Kellners in mittlerem Alter sieht. Er ist berufs- und epochenmäßig gekleidet, schwarz-weiß mit Fliege und die Haare nach hinten geströhnt. Wohl nur die Brillantine hält sie dort fest. Neben dem Spiegel schließlich, in der linken oberen Ecke der Photographie, ist ein Telefon an der Wand angebracht.

Als Pío Baroja am 17. Mai 1926 in der Casa del Pueblo von Madrid eine kulturhistorische Retrospektive präsentierte, die nach dem schon damals sehr beliebten Generationen-Schema angelegt war, nannte er neben dem Sport als ein zweites Identitätsmerkmal der jüngsten Generation ihre Fähigkeit, technische Apparate zu bedienen. Sport und Mechanik konvergierten vor 1930 allenthalben im Bild des mit seinem Flugzeug verwachsenen Piloten:

3 El aviador es como el *summum* del deportista. Tiene que tener la cabeza fuerte, los nervios de acero. No puede ser un hombre distraído, ni un místico, ni un fantástico; no puede ser un hombre sensual, devorado por un espejismo voluptuoso; tiene que apoyar los pies en la realidad, tener las manos en el volante, y, llegado el caso, ser valiente, ejecutivo, frío y rápido. El gusto por el deporte, por las excursiones, por el alpinismo, ha ido dando el temple a la juventud, y este temple aumenta por días.316

Einer dieser sportlichen *jóvenes* war Luis Buñuel, der im Jahr 1925 seine Studien in Madrid abgeschlossen hatte:

3 Fué también en la Residencia donde cobré afición a los deportes. Cada mañana, con calzón corto y descalzo, incluso con el suelo cubierto de escarcha, corría por un campo de entrenamiento de la Caballería de la Guardia Civil. Fundé el equipo de atletismo del colegio, que tomó parte en varios torneos universitarios, y hasta practiqué el boxeo amateur. En total, no disputé más que dos combates. Uno lo gané por incomparecencia del contrincante y el otro lo perdí por puntos en cinco asaltos, por falta de combatividad. En realidad, yo no pensaba más que en protegerme la cara. Cualquier ejercicio me parecía bueno. Hasta escalé la fachada de la Residencia.317

Die Entdeckung des Körpers, über die sich Antonio Machado wunderte, die Pío Baroja beschrieb, und an der Luis Buñuel teilnahm, war gewiß kein Privileg der neuen Intellektuellen. Auch die Leserinnen von *Blanco y Negro* waren längst nicht mehr jene Töchter aus guter Familie, die ihre Blässe kultivierten und ihre voreheliche Langeweile mit dem Abpausen von *láminas* vertrieben. In den Illustriertenausgaben aus den späten zwanziger oder den dreißiger Jahren entdeckt man Annoncen für Sportkleidung und sogar für Sonnenöl. So etwa auf der Innenseite des Titelblatts in *Blanco y Negro* vom 15. Juli 1934: 3 *UNA MORENAZA. Es una preciosa chiquilla que está ›haciendo la revolución‹ en una de nuestras más concurridas playas norteñas. ¿Y sabéis, queridas lectoras, cómo logra ese irresistible encanto? Pues, sencillamente, a que sabe ponerse la piel deliciosamente bronceada con JUGO DE LOTO INTEA.* Auf der nächsten Seite wird für einen Sirup geworben, dessen Hersteller behaupten, er beseitige die Symptome von Anämie. Das Deckblatt des Photo-Teils *(Noticiario Gráfico)* zieren acht zu einer Collage-Rosette gebündelte Photographien. Die drei obersten Bilder, jene also, die den Blick des Lesers einfangen, sind Sport- Photographien: in der Mitte ein Tennismatch, links der Start zu einem Pferderennen, rechts die Strafraumszene aus einem Fußballspiel. Als Superstars des *Noticiario Gráfico* aber figurieren – unangefochten – kühne Pilot(inn)en und Rennwagenfahrer. Sie liefen um 1930 selbst den Fußballprofis, *toreros* und Filmschauspielern den Rang ab.

Angesichts dieser Sport-Begeisterung ist es nicht verwunderlich, daß schon im Sommer 1934 die Berliner Olympischen Spiele von 1936 ins Zentrum der Erwartungen rückten, und bei der Lektüre der Kolumne ›*Los deportes en el mundo*‹ fragt man sich – zumal in Erinnerung an ein damals unmittelbar bevorstehendes Kapitel spanisch-deutscher Geschichte – ob der so unerträglich abgegriffene olympische Diskurs damals wirklich noch zu überzeugen vermochte: 3 *el tesón y preparación de atletas y técnicos germanos, pueden hacer de los Juegos próximos el esfuerzo supremo y magnífico de una humanidad consciente que odia la guerra y sabe hacer de las luchas de la paz, las más nobles ideales entre los pueblos de la tierra.* Übrigens bestätigen die einschlägigen Handbücher, daß wir nicht zufälligen Einzelbeobachtungen aufsitzen, wenn wir auf solche Anzeichen einer nun auch populären Entdeckung des Körpers verweisen. Besonders bemerkenswert für Spanien sind zwei Beobachtungen. Zum einen die Tatsache, daß eine Fußball-Liga, welche alljährlich die nationale Meisterschaft ausspielte, dort erst vergleichsweise spät – nämlich 1928 – gegründet wurde, während eben diese Liga nur wenige Jahre später – also sehr früh – den Schritt zum Berufssport vollzog. Noch wichtiger für unsere These ist aber der Sachverhalt, daß jene Jahre, in denen der Sport für die Spanier ins Rampenlicht der Öffentlichkeit und der Medien rückte, bis heute auch als *edad de oro del toreo* gelten.318

Das Interesse an den neuen Kommunikationsmedien galt damals weltweit – ebenso wie ihren Protagonisten und ihren Inhalten – ihrer

Technologie. *Blanco y Negro* präsentierte wöchentlich eine *Sección Radiotelefónica.* Am 15. Juli 1934 berichtete man dort unter dem Titel *›Progresos de la Teleautografía‹* über die jüngste Errungenschaft der deutschen Technik, über das Funkbild. Sie wurde, wie jede technische Innovation jener Zeit, als Ankündigung weiterer Fortschritte gedeutet: 3 *No cabe duda de que la teleautografía o telefotografía (como la llaman otros) es como la antesala de la radiofotografía, y ésta, a su vez, de la radiovisión* – gemeint ist das Fernsehen, für das tatsächlich am 22. März 1935 in Berlin der erste regelmäßige Programmdienst eingerichtet wurde. Nun darf man freilich nicht glauben, daß die spanische Presse und die spanischen Autoren das Thema der Kommunikationstechnik erst um 1930 entdeckt hätte. Was ihr Publikum offenbar von den Lesern der *Generación del 98* unterschied, war eine neue Eindimensionalität in der Begeisterung für die Fortschrittssymptome. Rubén Darío hingegen hatte 1913 dem Röntgengerät eine – zumindest – ambivalente Erzählung gewidmet. 3 *La extraña muerte de Fray Pedro* handelt von einem Mönch, der die beschauliche Seelenruhe seines Klosterlebens verloren hat, weil er von heißer Begierde nach nichts Geringerem als einem Röntgenapparat besessen ist. Noch überraschender fällt die vom Erzähler gelieferte Motivation von Fray Pedros Wunsch aus: der Mönch möchte – mit einem Röntgengerät – nachweisen, daß sich Jesus Christus wirklich in den geweihten Hostien befindet. Ein bitteres Ende läßt nicht lange auf sich warten: der Teufel (wer sonst?) bringt dem aus Glaubenseifer technikbegeisterten Mönch die heiß ersehnte Maschine. Fray Pedro stiehlt eine geweihte Hostie aus dem Tabernakel der Klosterkirche und wird am Morgen nach diesem Gottesraub auf dem Boden seiner Zelle tot aufgefunden. Als der eilends herbeigebetene Bischof die Leiche inspiziert, macht man eine – nun auch den Leser – verwirrende Entdeckung:

3 – Ha visto su Reverencia esto? – dijo su Señoría Ilustrísima, mostrándole una revelada placa fotográfica que cogió del suelo, y en la cual se hallaba con los brazos desclavados y una dulce mirada en los divinos ojos, la imágen de Nuestro Señor Jesucristo.319

Als Machado/Mairena etwa zwanzig Jahre später das Kino 3 *un invento de Satanás para aburrir el género humano*320 nannte, dachte er gewiß nicht mehr – wie Rubén Darío 1913 – an einen Teufel mit Bocksfuß, aber er sprach doch aus einer Perspektive, die unzeitgemäß geworden war. Das übrigens verband Machado mit großbürgerlichen Damen wie der Mutter von Luis Buñuel, die »1928 oder 1929«, als ihr Sohn vage von dem Projekt sprach, einen Film zu drehen, reagierte 3 *como si yo le hubiera dicho: ›Mamá, quiero ser payaso‹.*321 Schon um 1920, so erzählt Buñuel später, hatte ein stetig wachsender Publikumszuspruch zumindest in Madrid zur Eröffnung zahlreicher Lichtspielhäuser geführt. Unzeitgemäß an Antonio Machados Kommentar war also allein schon die Prämisse, daß das neue und doch bereits sehr populäre Medium überhaupt noch einer Legitimation durch die Intellektuellen bedürfte oder sich noch unter die von Literaten formulierte Bedingungen stellen ließe: 3 *El cine no era*

*todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos, de un arte,*322 bemerkt in (selbst-) ironischer Retrospektive Luis Buñuel. Für unsere Vermutung eines funktionalen Zusammenhangs zwischen den technischen Medien und der Entdeckung des Körpers ist es nun besonders aufschlußreich, daß Antonio Machados Vorbehalte gegen das Kino motiviert waren durch dessen Assoziation mit einer Körperlichkeit, in der er die definitive Erniedrigung des Menschen sah: 3 *El cinematógrafo ... nos muestra la gran ñoñez estética de un mundo esencialmente cinético, dentro del cual el hombre, cumbre de la animalidad, revela, bajo su apariencia de semoviente, su calidad de mero proyectil.* Als Bedingung seiner ästhetischen Legitimität und als Gegengewicht zu der von ihm angeblich beförderten ›animalischen Körperlichkeit‹ wollte Machado dem Film – naiv genug – eine strikte Beschränkung auf den ›Informationswert‹ verordnen: 3 *hay que exigirle, como a la fotografía, que nos deje enfrente de los objetos reales, sin añadirles más que movimiento, cuando lo tienen, reproducido con la mayor exactitud posible.*

Hier kommt die Rede auf die ›wirklichen Dinge‹, weil Antonio Machado eine Entthronung des Subjekts als Instanz der Erfahrungsbildung durch die technischen Medien befürchtete – und also Distanz zwischen ›Welt‹ und ›Medium‹ setzen wollte. Die Intellektuellen der jüngeren Generation hingegen sprachen von ›den Dingen‹, weil sie eine solche Distanz zwischen sich und der Dingwelt als schon gegeben empfanden, weil sie – so können wir vermuten – die Dichotomisierung zwischen ›Geist‹ und ›Körper‹, zwischen ›Intellekt‹ und ›Materialität‹ bereits vollzogen hatten. Diese Entzweiung mußte freilich keineswegs als ein Verlust erfahren werden. Denn jene Professionalität (wie wir heute sagen würden), die Pío Baroja – auch durchaus selbstkritisch – an der Jugend der Sportler und Piloten bewunderte, scheint ja gerade aus solcher Distanz hervorgegangen zu sein: 3 *empieza a haber ingenieros que prefieren hacer obras de ingeniería que no versos o comedias, y médicos que prefieren también un estudio clínico a ecuaciones sobre la vida o a libros que se ocupen de ontología médica.*323 Ein Pío Baroja gewiß fremdes literarisches Äquivalent zum neuen klinischen Blick war die Dingpoesie. Juan Ramón Jiménez, einer der wenigen spanischen Autoren, die solche Dichtung zu schreiben verstanden, bestaunten seine Freunde um 1920 vor allem ob der Konsequenz, mit der er sich seiner poetischen Berufung hingab. So als hätte er ein Zeichen exaltierter Distanz zu den Dingen (und zum eigenen Körper) setzen wollen, verbrachte er ganze Jahre seiner Jugend in Sanatorien – am Ende sogar im Haus seines Arztes:

3 Una enfermera, discreta, pulcra y sigilosa, nos guiaba hasta el departamento que allí ocupaba el poeta ... Una habitación medianamente grande, con ventanas al jardín, confortable como un cuarto de hotel caro, en la que había luz encendida ... Todo pulcro, elegante, correcto. Y en aquel marco de selección, el poeta, pulcro, correcto también, joven, fino, pálido, serio y triste, con unos grandes ojos negros y melancólicos ..., teniéndonos la mano suave y pálida, lacia, en un gesto de fría cordialidad, con una sonrisa que dejaba ver sus dientes blanquísimos de no fumador.324

Diese Selbststilisierung ging restlos auf in dem Programm, das Juan Ramón Jiménez 1916 im Vorwort zu der Gedichtsammlung *›Diario de un poeta reciencasado‹* formuliert hatte: 3 *La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reiteración permanente.*325 Wenn schon der Titel des Buchs vor dem Hintergrund dieser Poetik stutzig macht, so gewiß noch mehr die Tatsache, daß es tatsächlich so etwas wie das Tagebuch einer Hochzeitsreise war. Juan Ramón Jiménez hatte am 2. März 1916 eine Hispano-Amerikanerin aus New York geheiratet und anschließend mit seiner jungen Frau die Ostküste der USA bereist. Doch der poetische Blick blieb auch als Blick auf eigenes erotisches Erleben ein Blick aus der Distanz. Nirgends ist sie erstaunlicher, deutlicher – und historisch typischer – als in einem Prosagedicht unter dem Titel *›Physical Culture‹:*

3 ¡Al campo nevado con la joven primavera! ¡Qué gusto llevarla en el taxi, desnuda, a sus *sports,* con este fríO! ¡Así está de dura y viva! Todo lo contagia, pasando callada, de su alegría. Lo morado de su carne se le trueca, con el sol, en rosas.326

Solche Distanz zu den Dingen und den Körpern war nicht immer eine resignierende oder gar zynische Abwendung vom menschlichen Alltag. Als im Oktober 1935 Pablo Neruda, damals chilenischer Konsul in Spanien, ein philosophisch-poetologisches Programm für die erste Nummer seiner Zeitschrift *Caballo verde para la poesía* verfaßte, kam er schon im ersten Satz auf diesen Blick aus der Ferne zu sprechen: 3 *Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso.*327 Die Dichter sollten nicht mehr in die Gesichter der Menschen sehen, um dort den Ausdruck ihrer Stimmungen oder gar ihrer Seelen zu finden; die Menschen, meinte Neruda, könnten präsent werden durch die Spuren, die ihr Handeln in der Materialität der Dinge hinterließ: 3 *Las superficies usadas, el gasto que las manos han inflingido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.* Neruda nannte die Poesie dieser ›Dinge‹ *›poesía sin pureza‹,* und wir ahnen, daß hinter seinem Ideal das Gegenbild einer unrettbar geistig gewordenen Poesie ohne Welt-Erfahrung stand. Wie anders hätte er sonst von den ›Qualen des Dichters‹ geschrieben, wo es um dessen Erkennen eben der Dinge ging: 3 *De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico.*

Das, worunter Neruda litt, war damals für andere die Formel einer strahlenden Zukunft. Wo das Bewußtsein der Menschen in Distanz zu den Dingen und noch zu ihrem eigenen Körper gerückt war, da konnten die aus subjektiver Verfügung gelösten Körper als gefügige Masse, als

›Menschenmaterial‹ geformt und gehärtet werden. All das sah im Jahr 1933 von den Rängen des Berliner Stadions der enthusiastische Blick eines spanischen Faschisten auf die vorbeidefilierende Hitlerjugend:

3 Desde el palco de honor vemos el imponente espectáculo del Stadium adornado de miles de banderas; en la pista hay ya algunos miles de muchachos en correcta formación. El desfile continúa, y bajo nuestro palco, en que está la entrada a la pista, penetra un torbellino juvenil, que en correctas formaciones, va a buscar su sitio de ubicación; las formaciones siguen, muchachas vestidas de blanco con ramilletes de flores, los muchachos de uniforme pardo, corporaciones femeninas que visten también el uniforme pardo, todos van tomando el mismo camino, y después de efectuar un círculo por la pista, se ubican en el sitio destinado.328

In jener Welt, wo sich der Faschismus ausbreitete und wo den Menschen mit der Verfügung über ihre Körper die Dimension der Ethik verloren ging, gab es für Aufklärer und Romantiker, für ihre ›tragischen‹ Kämpfe um Individualität kaum noch Raum. Die großen spanischen Literaten waren über lange Jahre Zeitgenossen dieser Welt, ohne sie – bewußt – zu erfahren und ohne sich auf sie einzustellen. Ihre Hilflosigkeit gegenüber einer dramatisch gewandelten Wirklichkeit – wie sie uns etwa in Antonio Machados Kommentaren über Sport und Kino scheinbar sympathisch-antiquiert begegnet – war schon lange auch die Folge einer Ratlosigkeit gegenüber dem (damals so genannten) ›Phänomen der Masse‹ gewesen – und sie deutet voraus auf das horrende Ende der Geschichte, die wir auf diesen Seiten erzählen. Im Sommer 1909 hatte das Gerücht, daß nach einer Niederlage des spanischen Heeres in den marokkanischen Territorien neue Rekrutierungen unter den Arbeitern von Barcelona bevorstünden, dort einen grauenhaften Ausbruch kollektiver Gewalttätigkeit ausgelöst. Diese Gewalt richtet sich vor allem gegen das Leben von Klerikern, Mönchen und Nonnen, das den Unterprivilegierten seit Jahrhunderten als Verkörperung aller Repressionen und Leiden gegolten hatte.329 Etwa siebzig Klöster, Pfarrhäuser und Kirchen wurden in Brand gesetzt; man zwang greise Nonnen, sich vor aller Augen auszuziehen und trieb sie die Straßen der Großstadt entlang; man holte Leichen aus den Gruften der Klosterkirchen; überall glaubten die Aufständischen auf Folterkammern des religiösen Wahns zu stoßen und gaben sie zur öffentlichen Besichtigung frei. Was in den Berichten des Sommers 1909 an jenen Schrecken erinnert, der im späten Mittelalter um sich gegriffen hatte, wo immer die gestatteten Exzesse des Karnevals über ihre zeitlichen Grenzen schlugen, müssen wir im Blick auf das Spanien des beginnenden Jahrhunderts politikgeschichtlich deuten: jene Greuel waren die Schande eines Staates, der sich als Illusionstheater inszenierte – in Ignoranz und in unendlicher Entfernung von den Bedürfnissen der breitesten Gesellschaftsschichten. Doch jenes System überlebte sein Krisenjahr. Die Regierung suchte einen Schuldigen und preßte in diese Rolle – ohne juristisch stichhaltige Beweise – den Pädagogen Francesc Ferrer i Guardia. Er wurde am 13. Oktober 1909 an derselben Stelle exekutiert, wo die anarchistischen Opfer des Jahres 1896 ihr Leben verloren hatten. All das ging dann bald unter dem milden Namen ›*Semana trágica*‹ in das

Gedächtnis der Spanier und – bis heute – in die Geschichtsbücher ein. Der Name ist ein Beleg für die Blindheit und die Harmonisierungs-Wut derer, welche die Pflicht gehabt hätten, nach den Gründen der *Semana trágica* zu forschen. Denn ›tragisch‹ – schicksalhaft, unvorhersehbar, unverdient – war nichts an jener Woche gewesen.

Gerade weil der Name ›*Semana trágica*‹ sie vermied, gehört die Geschichte der Begriffe ›*pueblo*‹, ›*muchedumbre*‹, ›*masa*‹, die wir im vorausgehenden Kapitel begonnen hatten und nun wieder aufnehmen, zu diesen Ereignissen. Denn sie sind Symptome für die Unmöglichkeit, die neuen sozialen Wirklichkeiten aus der Perspektive der überkommenen Intellektuellen-Rollen zu erfahren. Erinnern wir uns: vor 1850 wurde das Prädikat ›*nación*‹ verwendet, wenn man sich auf die Gesamtheit der Gesellschaft vor dem pathetischen Hintergrund ihrer Geschichte und ihrer Traditionen bezog. Der Plural ›*pueblos*‹ zeigte gesellschaftliche Gruppen in ihrer Position als Untertanen gegenüber dem König, während mit dem Singular ›*pueblo*‹ entweder der neue Gedanke vom ›Volk als Souverän‹ evoziert oder ein vager Bezug auf die ›Unterschichten‹ genommen wurde. Wenig später finden sich die ersten spanischen Belege für ein unvermitteltes – das heißt: nicht durch vorgängige Reflexionen, Gesetze oder Theorien strukturiertes – Erleben des Phänomens ›Masse‹. Diesem Erleben gab zunächst vor allem das Prädikat ›*muchedumbre*‹ semantische Gestalt. In einem *cuadro* von der Romería de San Isidro heißt es bei dem Costumbristen Ramón de Mesonero Romanos: 3 *la inmensa muchedumbre, precipitándose al camino, formaba una no interrumpida cadena hasta el sitio en que yo estaba.*330 Schon Larra hatte mit dem Begriff der ›Volksmenge‹ die Gefahr – oder die Hoffnung? – unvorhersehbarer Bewegung assoziiert und wohl deshalb über sie mit physikalischen Metaphern wie über Prozesse der Materie gesprochen:

3 Cae una palabra de los labios de un perorador en un pequeño círculo, y un gran pueblo, ansioso de palabras, la recoge, la pasa de boca en boca, y con la rapidez del golpe eléctrico un crecido número de máquinas vivientes la repite y la consagra, las más de las veces sin entenderla, y siempre sin calcular que una palabra sola es a veces palanca suficiente a levantar la muchedumbre, inflamar los ánimos y causar en las cosas una revolución.331

Die politischen Wechselbäder des *Sexenio liberal* sollten die Blicke und die Begriffe schärfen. In einer Ateneo-Rede des Jahres 1872 reagierte Cánovas del Castillo auf das Erlebnis der Masse – statt nur zu beschreiben und zu kommentieren, wobei er das bis dahin übliche, so enorm vage Konzept vom *›pueblo bajo‹* ganz entscheidend präzisierte: 3 *¿Cómo han de faltar* (sc. las clases cultas) *sin riesgo, en estos pueblos modernos, que entrega a la merced del proletarismo cada día el constante ejercicio del sufragio universal?*332 Hier bezeichnet das Substantiv *›proletarismo‹* ein politisches Kollektiv-Subjekt und stellt zugleich seine Legitimität in Frage. Doch das war nur die eine Seite der von den Ereignissen der Ersten Republik bewirkten Verschiebung in diesem Begriffsfeld. Auf der anderen Seite erschienen nun die Prädikate *›proletariado‹, ›pueblo‹, ›masas*

populares‹ – und zwar typischerweise dann, wenn man von den politischen Rechten und Ansprüchen gesellschaftlicher Gruppen sprach, deren Schicksal sich der Staat neuerdings angelegen sein ließ – oder lassen sollte: 3 *no existe ya una sola opinión pública, sino que hay una burguesía fundada sobre la dominación y la explotación de las masas populares por una minoría y otra obrera fundada sobre la Justicia, la Verdad y la Moral.*333 Diese Polarität in der Verwendung identischer Prädikate – sie lag zwischen einer aus beginnender Angst der Konservativen geborenen Aggressivität und dem allzu guten Gewissen der Liberalen – können wir begriffsgeschichtlich ohne nennenswerte Veränderungen bis hin zur Jahrhundertwende verfolgen. Noch beim jungen Unamuno – und vergessen wir nicht: er wollte sich als Sozialist verstanden wissen – sind *›pueblo‹* und *›masa‹* Synonyme – und stets wahre Ehrentitel: 3 *La paz armada no es, después de todo, más que en provecho de los dueños del suelo patrio y un medio de excluir del trabajo grandes masas de hombres, disponiendo de una reserva y un ejército contra el pueblo.*334 So schrieb der Unamuno des Jahres 1895. 1909 – gerade 1909 – hatte er nicht nur die Perspektive seiner Bewertung umgekehrt, deutlich wurde auch, daß Miguel de Unamuno die Gewalttätigkeit der Massen als eine Bedrohung für sein eigenes Leben erfuhr. Und um der Masse als politischem Subjekt jene politisch-moralische Legitimität abzusprechen, die er ihr eineinhalb Jahrzehnte zuvor gravitätisch konzediert hatte, sprach Unamuno jetzt von ihrer ›Hirnlosigkeit‹: 3 *Y como yo creo que la gran batalla es por conquistar el respeto al hombre, el respeto a la individualidad, yo, por mi parte, cargo sobre la masa, cargo sobre la muchedumbre microcéfala y anónima. ¡Qué me respeten! Así aprenderán a respetar a todo individuo, a respetarse a sí mismos como individuos.*335

Dieser von Angst motivierte Umschlag der Bedeutung ist ein für die spanische Geschichte des XX. Jahrhunderts entscheidendes Symptom. Jenes ›Volk‹, das als Masse seine physische Gewalt manifestiert hatte, konnten und wollten die individualistischen Intellektuellen nicht mehr in ihre geistige Obhut nehmen. Seither sprachen viele von ihnen in zwei Begriffen vom ›Volk‹. Wenn sie sich als Aufklärer inszenierten, dann lebte in den Diskursen der Intellektuellen ein der Fürsorge bedürftiges und für allerlei Lehren empfangsbereites ›Volk‹ fort; als pessimistische Zeitkritiker aber verurteilten sie die ›Massen‹, die sie mit Gewalt und Hirnlosigkeit gleichsetzten. Freilich waren die Attacken eines Unamuno nur ein Vorspiel zu dem berühmtberüchtigten Buch von der *Rebelión de las masas,* das José Ortega y Gasset 1929, unmittelbar vor der Katastrophe an der Wall Street und zwei Jahre vor der Ausrufung der neuen Republik, veröffentlichte. Er scheint sich seine Furcht vor jenen Zeitgenossen von der Seele geschrieben zu haben, die auf die Befriedigung ihrer physischen Bedürfnisse pochten, ohne zur Legitimation solcher Forderungen geistige Qualitäten aufweisen zu wollen. Ortegas Entrüstung war freilich weit subtiler formuliert als Unamunos Polemik. Denn er betonte (als ob er gewußt hätte, was zu verbergen war), daß das Prädikat ›Masse‹ nicht als ein Synonym zu ›Proletariat‹ verstanden werden sollte: 3 *Por ›masa‹ ...*

*no se entiende especialmente al obrero; no designa aquí una clase social, sino una clase o modo de ser hombre que se da hoy en todas las clases sociales, que por lo mismo representa a nuestro tiempo, sobre el cual predomina e impera.*336 All die anderen – bis dahin mehr oder weniger gleichbedeutenden – Prädikate nahm Ortega y Gasset (mit je nuancierten Vorschlägen zu ihrer positiven Verwendung) aus dem Diskurs der Verurteilung aus. Was ihn an den ›Massen‹ beunruhigte, kam vor allem von der Beobachtung, daß sie sich nicht jener Struktur der Selbstkontrolle (der Selbstkasteiung, des Narzißmus) unterwarfen, welche seit Jahrzehnten die Identität des intellektuellen Individuums ausgemacht hatte: 3 *Esto nos lleva a apuntar en el diagrama psicológico del hombre-masa actual dos primeros rasgos: la libre expansión de sus deseos vitales, por tanto, de su persona, y la radical ingratitud hacia cuanto ha hecho posible la facilidad de su existencia. Uno y otro rasgo componen la conocida psicología del niño mimado.*337 Offenbar ist hier von ›verwöhnten Kindern‹ die Rede, weil jene sozialen Gruppen, die man als ›Kinder‹ brauchte, um sich selbst zum ›väterlichen Aufklärer‹ stilisieren zu können, seit Jahrhundertbeginn solch väterlicher Fürsorge immer mehr entlaufen waren. Doch der *niño mimado* ist die schwächere von zwei Metaphern, die Ortega den ihm verhaßt gewordenen Massen überstülpen wollte. Subtiler und perfider war die Rede vom ›Massenmenschen‹ als einem *señorito satisfecho.* Denn die Form *›señorito‹,* die (in Spanien bis heute nicht gänzlich ausgestorbene) Anrede eines Untergebenen an seine Herrschaft, war damals schon längst zu einem Pejorativ der politischen Sprache geworden, mit dem man vor allem die *latifundistas* treffen konnte. Deshalb bestärkte und stabilisierte die Metapher vom *señorito satisfecho* Ortegas Beteuerung, daß er – um es paradoxal zu formulieren – mit dem Prädikat *›masas‹* nicht die Massen meinte. Und doch lag die Pointe der Formel darin, gerade diejenigen *›señoritos‹* zu nennen, denen er kategorisch das Recht auf Herrschaft, ja sogar auf Selbstbestimmung absprach. Ortegas Buch vermag noch heute, mehr als sechzig Jahre nach seiner ersten Veröffentlichung, Aggressionen zu wecken. Und doch ist die *Rebelión de las masas* für uns historisch bedeutsam, weil sie zeigt, daß selbst ein Autor, der das Programm einer ›Öffnung auf Europa‹ wahrhaft perfekt eingelöst hatte, außerstande war, sich auf neue Strukturen des Wissens und neue Formen des Handelns einzustellen. Es entspricht deshalb nun schon unseren Erwartungen, daß sich Ortega – wie Unamuno, Machado und Baroja – auch von der neuen Körperlichkeit irritieren ließ und sie mit den *masas,* dem *señorito satisfecho* assoziierte: 3 *Por otra parte, cabría aprovechar más detalladamente la anterior alusión al ›aristócrata‹, mostrando cómo muchos de los rasgos característicos de éste, en todos los pueblos y tiempos, se dan, ... en el hombremasa. Por ejemplo: la propensión a hacer ocupación central de la vida los juegos y los deportes; el cultivo de su cuerpo – régimen higiénico y atención a la belleza del traje; falta de romanticismo en la relación con la mujer; divertirse con el intelectual, pero, en el fondo, no estimarlo.*338

Ereignisse wie die *Semana trágica* hatten zu einer Entfremdung zwischen den selbsternannten Aufklärern und denen geführt, die sie so

gerne aufgeklärt hätten. Darauf konnte man als Intellektueller irritiert-aggressiv reagieren – wie Unamuno oder Ortega y Gasset. Eine klügere – oder wenigstens doch: sympathischere – Möglichkeit der Verarbeitung lag im Verzicht auf das Amt eines ›Lehrers der Nation‹ und auf das Prädikat *›masas‹.* Der fiktionale Juan de Mairena wurde nicht müde, diesen doppelten Verzicht zu zelebrieren – und soviel Bescheidenheit hat Antonio Machado posthum den gut gemeinten Ehrentitel eines *›poeta del pueblo‹*339 eingetragen (mit dem er versehentlich und bezeichnenderweise dann doch wieder in die Position einer Lehrer-Autorität eingesetzt wurde):

3 Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas, que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa; al hombre en todos los sentidos de la palabra: ... Pero el hombre masa no existe para nosotros. Aunque el concepto de masa pueda aplicarse adecuadamente a cuanto alcanza volumen y materia, no sirve para ayudarnos a definir al hombre, porque esa noción físicomatemática no contiene un átomo de humanidad ... Imaginad lo que podría ser una pedagogía para las masas. ¡La educación del niño-masa! Ella sería, en verdad, la pedagogía del mismo Herodes, algo monstruoso.340

Mit demselben Problemhorizont – aber weitgehend unter Aussparung des Prädikats *›masas‹* – hatte sich im Jahr 1900 Manuel Azaña anläßlich seiner juristischen Doktorarbeit beschäftigt. Auch Azaña sah die ›Massen‹ als ein Ergebnis des im XIX. Jahrhundert enorm beschleunigten Geschichtsprozesses an, der aus den ›Nationen‹ und ›Völkern‹ allenthalben ›die Plebs‹ (*›las plebes‹* habe hervorgehen lassen. Diese ›Plebs‹ will Azaña nun einerseits als politisches Subjekt anerkennen (wenn er von ihren ›Errungenschaften‹ und ›Beschlüssen‹ redet); andererseits spricht aber auch er von der unerhörten ›Erregbarkeit‹ und von den ›Greueln‹ der Masse, die es ihm dann doch wieder unmöglich machen, sie als Kollektiv-Subjekt zu erfahren. Solche Ambivalenz steht für das Scheitern einer ›aufgeklärten‹ Konzeption der Politik, die aus der Gleichsetzung von individueller Interaktion mit den Beziehungen und Spannungen zwischen sozialen Gruppen entstanden und (nicht nur in Spanien) eben aufgrund dieser Gleichsetzung unhaltbar geworden war. Doch anders als dreißig Jahre nach ihm Ortega y Gasset und anders auch als Antonio Machado verstand sich Azaña zunächst als einen distanzierten Beobachter, der nach Identität und ›Charakter‹ der Massen fragte, bevor er gegen sie oder für sie Stellung nahm: 3 *La presencia de estos hechos es tal vez la que ha despertado la afición a semejantes estudios, que ya por su parte encierran bastante interés para atraer la atención del filósofo, pues no hay nada más fecundo en sorpresas para el ánimo del hombre de ciencia que el examen detenido del modo de ser de las muchedumbres.*341 In der Attitüde eines Philosophen entdeckte Azaña, daß es der Mangel einer den Massen bewußten Identitäts-Gestalt ist, welche diese vom Individuum unterscheidet: 3 *La muchedumbre es efectivamente lo heterogéneo e inorgánico por excelencia.*342 Hier setzte sein juristisches Plädoyer gegen Massen-Bestrafungen und Massen-Exekutionen an. Den Verzicht auf solche Maßnahmen wertete Azaña – nun

wieder vom Modell einer Interaktion zwischen Individuen ausgehend – als einen ›Vertrauensvorschuß‹, und mit ihm verband er die Hoffnung, daß die ›Masse‹ wieder zum ›Volk‹ werden möchte: 3 *Los fusilamientos en masa, al ahogar en sangre los crímenes de las muchedumbres, no producen más efecto que un terror malsano que a la postre se convierte en odio hacia los que le han causado, y el pueblo, lejos de ver en el poder que le gobierna un guía y su defensa natural, ve sólo en tales casos un delincuente más que a mansalva se entretiene en causar tremendos e irreparables daños.*343

Wir sehen, daß der von den Prädikaten *›multitud‹, ›muchedumbre‹* und *›masa‹* bezeichnete Begriff bei aller Polarität der jeweiligen Wertungen immer wieder als Symptom für das Scheitern eines aufgeklärt-liberalen Weltbildes interpretierbar ist, während der Begriff *›pueblo‹* ebenso konstant gerade die Illusion der Aufklärer durchscheinen läßt, mit den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen so interagieren zu können wie mit Individuen. Unabhängig davon, ob sie der einen oder der anderen Einstellung zuneigten, hielten sich die Intellektuellen für berufen, die Welt zu verbessern, das Schicksal der Nation in die Hände zu nehmen – und dies in einer historischen Situation, da sich die geistige Elite des Landes als unfähig erwies, ihr Selbstverständnis auf eine neue Erfahrung von Wirklichkeit einzustellen. Als Literaten freilich, entlastet von der selbst auferlegten (oder angemaßten) Verpflichtung, Vorgaben für *kollektives* Handeln zu stiften, haben dieselben spanischen Intellektuellen in den zwanziger und dreißiger Jahren mit einer Sensibilität auf die Krise des westlichen Bildes vom Menschen und der Gesellschaft reagiert, die Ihresgleichen sucht. An – chronologisch – erster Stelle ist hier der Name von Ramón María del Valle-Inclán zu nennen, den man nach seinen Lebensdaten (1869–1936) der *Generación del 98* zuordnen könnte. Tatsächlich war er schon seit der Jahrhundertwende mit Erzählungen, Romanen und Gedichtbänden modernistischer Prägung zu einer Symbolfigur im Literatenmilieu geworden. Doch seit etwa 1920, als Valle-Inclán begann, Texte für das Theater zu schreiben, entwickelte er eine Sprach- und Darstellungstechnik, die – trotz aller Begeisterung seiner Zeitgenossen – wohl erst in den vergangenen Jahrzehnten ihren Sitz im Leben gefunden hat.344 In seinen *Esperpentos* (das Wort bedeutet im Deutschen ›Ungereimtheit‹, aber auch ›Vogelscheuche‹) brach Valle-Inclán mit allen Bemühungen um die Rettung des geistigen Subjekts und zog statt dessen seine Zuschauer hinein in einen Wirbel der Dinge und Körper: 3 *Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la Ilíada. A falta de eso, tiene la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática.*345

Während ein Miguel de Unamuno Romane, Dramen und Gedichte aus dem Überhang seiner Ich-bezogenen Reflexionen in die Nähe eines philosophisch- moralischen Diskurses herübergeschrieben hatte, lebte Valle-Incláns *violencia estética* aus der Materialität von Szenen, die er dem Publikum als Produkt eines neuen Verfremdungs-Gestus präsentierte: 3 *Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el*

*Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.*346 Auch wenn Begriffe wie ›Verfremdung‹ und *›sentido trágico de la vida‹* zunächst den Verdacht wecken mögen, auch in den *Esperpentos* gehe es am Ende um die Reflexion, lag Valle-Incláns epochale Leistung in einer Transposition des Themas von der ›Identität Spaniens‹ auf die menschliche Physis, auf eine groteske Körperlichkeit, die an Autoren des XVII. Jahrhunderts – vor allem an Quevedo – erinnert. 3 *España es una deformación grotesca de la civilización europea* – diesen Satz spricht in dem 1920 veröffentlichten Text *Luces de Bohemia* der Dichter Máximo Estrella. Statt nach Vorbild-Figuren für ihn in der Madrider Bohème der Jahrhundertwende Ausschau zu halten, kann man die These wagen, daß Máximo Estrella und sein ›grotesk- tragisches‹ Schicksal im *Esperpento* den Autor verkörpern. Denn Ramón María del Valle-Inclán gehörte mit seinem wallend-weißen Bart, seiner in weite Gewänder gehüllten, bis zur Unwirklichkeit abgemagerten Gestalt, seiner Brille (deren Gestell an jene Brillen erinnert, die man auf Kirchenfenstern des Spätmittelalters, aber auch auf Portraits von Quevedo entdeckt) und *ohne* seinen linken Arm (der nach einem Kaffeehaus-Streit amputiert worden war) als eine groteske Figur zur Szenerie der *Calle de Alcalá,* wo sich vor allem in den zwanziger Jahren Künstler und Intellektuelle dem Publikum der Passanten präsentierten. Aber Valle-Inclán war auch für einige Jahre Direktor der spanischen Kunstakademie in Rom gewesen. Deshalb kann Máximo Estrella, Valle-Incláns *Esperpento*-Äquivalent, von seiner Dramen-Umwelt als ›größter Dichter Spaniens‹ gefeiert werden, und ist doch zugleich blind und alkoholabhängig. Estrella versetzt seinen Mantel im Pfandleihhaus, weil er die letzte Hoffnung für das Überleben seiner Frau, seiner Tochter und seiner selbst auf den Kauf eines Lotterieloses setzen will. Er versäuft die wenigen Peseten, die ihm noch bleiben, mit Don Latino, einem Parasiten, dem Máximo Estrella keinen Widerstand, ja nicht einmal mehr Überlebensinstinkt entgegensetzt; er wird verhaftet und auf Veranlassung des Innenministers, seines Jugendfreundes, nicht nur begnadigt, sondern gleich auch mit einer Rente ausgestattet. Schließlich fällt auf sein Lotterielos der Hauptgewinn. Doch bevor ihnen dies alles bekannt wird, haben sich die Frau und die Tochter von ›Spaniens größtem Dichter‹ das Leben genommen – und Máximo ist in der Nacht nach seinem Ausflug vor der eigenen Haustür gestorben. Dieses Geschehen, das in einer Zusammenfassung ›tragisch‹ wirken kann, bildet im *Esperpento* eine Sphäre des Grotesk-Makabren. Máximo Estrella jedenfalls will ohne Bedauern seinen schmutzigen Körper verlassen:

3 MAXIMO ESTRELLA se tiende en el umbral de su puerta. Cruza ... un perro golfo que corre en zig-zag. En el centro, encoge la pata y se orina. El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella.

MAX. – Latino, entona el gori-gori.
DON LATINO. – Si continúas con esa broma macabra, te abandono.
MAX. – Yo soy el que se va para siempre.

DON LATINO. – Incorpórate, Max. Vamos a caminar.
MAX. – Estoy muerto.
DON LATINO. – ¡Que me estás asustando! Max, vamos a caminar. Incorpórate, ¡no tuerzas la boca, condenado! ¡Max! ¡Max! ¡Condenado, responde!
MAX. – Los muertos no hablan.
DON LATINO. – Definitivamente, te dejo.
MAX. – ¡Buenas noches!347

Diese Welt der Körper ist eine groteske Welt. Und daß Máximo Estrella, ›der größte Dichter Spaniens‹, geradezu genüßlich das *¡incorpórate!* seines Kumpanen überhört, paßt zu einer für den *Esperpento* typischen Entzweiung zwischen der grotesken Bühnen- Welt der Körper und der Perspektive der Toten, welche für Valle-Inclán die einzige Perspektive der Erkenntnis war: 3 *Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos.*348 Valle-Inclán mag seinen abgemagerten, versehrten Körper als einen lebenden Anspruch auf dieses Privileg der Toten erlebt haben. Literatur-Kenner sind es gewohnt, solche Todessehnsucht als Protest gegen je bestehende Welten zu deuten. Wenn es denn ein Protest war, so scheint er im Spanien Valle- Incláns diejenigen kaum beunruhigt zu haben, die Todessehnsucht als Todesbringer erfüllen konnten. In einem Interview, das die Gattin des jungen Generals Francisco Franco im Mai 1928 der Zeitschrift *Estampa* gab, lesen wir:

3 – ¿Cual es el mayor defecto que encuentra a su marido?
– Que le gusta demasiado Africa y estudiar unos libros que no comprendo.
– ¿Y qué opina de su carácter?
– Que para mí, indiscutiblemente, es el mejor.
– ¿Le gusta la literatura?
– Me gusta mucho el teatro de Benavente y las novelas de Alarcón.
– ¿Sabe el autor predilecto de su esposo?
– Valle-Inclán. Vea todas sus obras en la biblioteca.349

Federico García Lorca war neunundzwanzig Jahre jünger als Ramón María del Valle-Inclán, und er starb – wie Valle-Inclán – 1936, im Jahr des Militärputschs gegen die Zweite Republik, in dem Jahr auch, dessen letzter Tag der Todestag von Miguel de Unamuno werden sollte. Doch García Lorcas Tod ließ seine Freunde ungläubig, verstört, verzweifelt zurück, weil er für sie das Bild sinnlich-gegenwärtigen Lebens gewesen war. *Su vida y su personalidad superaban con mucho a su obra,*350 sagte Luis Buñuel nur wenige Jahre vor seinem eigenen Tod: 3 *De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero ... Me parece, incluso, difícil encontrar alguien semejante. Ya se pusiera al piano para interpretar a Chopin, ya improvisara una pantomima o una breve escena teatral, era irresistible. Podía leer cualquier cosa, y la belleza brotaba siempre de sus labios. Tenía pasión, alegría, juventud. Era como una llama.*351 Fast bei all seinen Freunden verband sich in der Erinnerung die Gestalt des Dichters Lorca mit der Musik, mit jener Ausdrucksform, in der menschlicher Intellekt sich

nie vom Körper ablöst.352 Noch 1938 war er so für Luis Cernuda gegenwärtig:

3 La sensualidad, esa cualidad primordial del poeta, latía poderosamente en él. Se puso al piano. No tenía lo que se dice buena voz. Más tarde he oído en boca de cierta cantante algunas de esas viejas canciones populares que él mismo le enseñó. Nadie les ha sabido dar el acento, la energía, la salvaje tristeza que Federico García Lorca les comunicaba. No era guapo, acaso fuese todo lo contrario, pero ante el piano se transfiguraba; sus rasgos se ennoblecían, revistiéndose de la pasión que sin elevar la voz, subrayándola fielmente con la del piano que también manejaba, fluía desde el verso y la melodía. Había que quererle o que dejarle; no cabía ya término medio. Esto lo sabía él y siempre que deseaba atraer a alguien, ejercer influencia sobre tal o cual persona, se ponía al piano o le recitaba sus propios versos.353

Doch Federico García Lorca, der für seine Mitwelt die Faszination des Lebens war, sprach in seinen Gedichten und in seinen Dramen so oft vom Tod wie Valle- Inclán. Vielleicht wurde Lorca das erst bewußt, als er 1929/1930 für einige Monate in New York lebte, offiziell eingeschrieben als Student an der Columbia University. Denn in seinem dort entstandenen Gedichtzyklus *›Poeta en Nueva York‹* bewegen sich alle Erlebnisse und alle Texte hin auf den Tod – der ein anderer Tod war als der Tod in Valle-Incláns *Esperpentos.* Der sechste Teil des Buchs hat den Titel *›Introducción a la muerte‹,* und er beginnt mit dem Gedicht *›Muerte‹.* Dort ist der Tod nicht das Frei-Werden vom Körper (oder gar ein Modus der Erkenntnis), sondern – im Gegensatz zu allem Leben – das erlösende Identisch-Werden mit der Materie:

3 ¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!
...
Y yo, por los aleros,
¡qué serafín de llamas busco y soy!
Pero el arco de yeso,
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!,
sin esfuerzo.354

Man findet diese Bewunderung und Sehnsucht nach den Dingen, die oft bis zur Bewußtheit der Erfahrung verdichtet ist, allenthalben bei Lorca. Die Welt New Yorks, die Welt des Todes – die *Danza de la Muerte* – ist das Identisch-Sein der Materie mit sich selbst:

3 Era el momento de las cosas secas,
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.
...
Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.

Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles ...355

Poeta en Nueva York erschien in Spanien erst vier Jahre nach García Lorcas Tod. Schon gegen Ende seines Lebens, 1934, als Lorca, der in wenigen Jahren zum populärsten Gegenwarts-Dichter der spanischen Sprache geworden war, eben von einer triumphalen Reise nach Buenos Aires zurückkehrte, reiste er nach Santander, um eine Corrida mit seinem Freund, dem Torero Ignacio Sánchez Mejías, zu erleben. An jenem Tag wäre Sánchez Mejías »beinahe von einem Stier zu Tode gestoßen worden ... Die Freunde feierten die Rettung des Stierkämpfers, aber bei seinem nächsten Auftritt, in Sevilla, ereilte ihn der Tod. In der überfüllten Arena wurde er vom Stier schwer verletzt und starb eine Stunde später im Krankenhaus«.356 Federico García Lorca schrieb den *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.* Er hat vier Teile, deren erster mit den Worten *›La cogida y la muerte‹* überschrieben ist:

3 A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y solo muerte
*a las cinco de la tarde.*357

Der Kalk, mit dem das Blut des Freundes bedeckt wurde, war schon bereitgestanden – so als habe man Blut und Tod erwartet. Dieses Blut steht als vergehendes und vergangenes Leben im zweiten Teil des 3 *Llanto – La sangre derramada* – den Stieren gegenüber: *Los toros de Guisando,/casi muerte y casi piedra.* Das Vergehen des Lebens aber will das Auge nicht sehen:

3 ¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza ...

Der dritte Teil des *Llanto* heißt *Cuerpo presente.* Dort breitet sich die Ruhe des zur Materie zurückgekehrten Körpers aus:

3 Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Es folgt, was im *Poeta en Nueva York* ausgeblieben war: *Alma ausente.* Der tote Körper ist als Materie ein anonymer Körper geworden; nur im Gedicht – wie es heißt: im Gesang, im lebendigen Gesang – bleibt er der Körper des Freundes. Doch der, weiß Lorca, war hungrig nach dem Tod. Und so besingt er die Schönheit seines Körpers:

3 No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.
...
No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
Y recuerdo una brisa triste por los olivos.

All das ist fast eine Umkehrung der *Esperpento*-Welt von Valle-Inclán: der Tod ist bloße Körperlichkeit – nicht mehr Distanz zum Körper; er ist das Stumm- Sein, das Anonym-Werden – nicht mehr die Erkenntnis aus der Distanz. So können wir auch die Dramen aus Lorcas letzten Lebensjahren lesen: wo in *Bodas de sangre* oder in *La casa de Bernarda Alba* die Begierde nach dem fremden und dem eigenen Körper die Ordnung des alltäglichen Lebens zerstört, da wird das Leben zum ersehnten Tod. Gerade in Buenos Aires, wenige Wochen vor dem Tod seines Freundes Ignacio Sánchez Mejías, hatte Lorca vom Theater als einem ›Fest des Körpers‹ gesprochen: 3 *Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados ... Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo.*358 Solches Theater des Körpers sah Lorca präfiguriert im Todes-Spektakel der *corrida,* und die *corrida* im Ritual der Eucharistie: 3 *la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios.*359

1933 war in Madrid jenes Stück uraufgeführt worden, in dem Lorcas Mythologie von Körper und Tod ihre dichteste und verwirrendste szenische Form fand. Schon der Titel klingt wie Magie: 3 *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín. Aleluya erótica en cuatro cuadros.* Die Handlung des ›erotischen Halleluja‹ ist eine Umkehrung des im Aufklärungs- Theater abgenutzten Motivs vom *Sí de las niñas.* Don Perlimplín, der *viejo,* läßt sich mit der jungen, schönen Nachbarin Belisa verheiraten. Schon in der Hochzeitsnacht brennt Belisas Körper in der Umarmung eines jungen Mannes, der unsichtbar bleibt. Als sich am Ende Don Perlimplín tötet, tut er das, weil er selbst jener unsichtbare, von Belisa begehrte junge Mann war. Auch hier ist die Erfüllung physischer Begierde zugleich der Schritt zum erlösenden Tod. Weil der unerotische alte Don Perlimplín zugleich der uneheliche nächtliche Liebhaber war, stirbt er in der Gewißheit, daß Belisa, die ihrem Liebhaber nicht untreu werden kann, auch ihn, den *viejo,* nicht vergessen und verraten wird. Für Luis Buñuel war solches Theater

seines Freundes unerträglich. Als Lorca ihm und Salvador Dalí in der Bar des *Hotel Nacional* aus dem Manuskript von *Don Perlimplín* vorlas, unterbrach ihn Buñuel: 3 *Basta, Federico. Es una mierda.*360 Die Aufführung des Stücks verließ Buñuel vor dem Ende. Er selbst glaubte, daß es seine eigene Begegnung mit dem französischen Surrealismus gewesen war, die ihn von Lorcas Werk entfernte. Doch viel mehr trennten Federico García Lorca und Luis Buñuel vermutlich die Medien, der Abstand zwischen Text – ob Dramen-Text oder Gedicht-Text – und Film. Bei ihrer Arbeit am Drehbuch für den Film *Un chien andalou* wollten Buñuel und Dalí nur eine Regel anerkennen: 3 *no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué.*361 Vielleicht wäre Lorca – denken wir an *Introducción a la muerte* oder *Cuerpo presente* – bereit gewesen, diesen Vorsatz mit Buñuel und Dalí zu teilen. Doch wer über Sprache spricht und sich sprachlich ausdrückt, für den muß der Verzicht auf die Sinndimension eine Metapher bleiben. Der Illusion einer Präsenz der Dinge, der mit sich selbst identischen Dinge und Körper, kommt das Medium ›Film‹ viel näher als der Text. Jene berühmte Bild-Sequenz aus dem *Chien andalou,* in der eine Rasierklinge einen Augapfel zerschneidet, kann, sprachlich evoziert, nicht denselben Ekel und dieselbe Angst vor der Verstümmelung des eigenen Körpers wecken, mit denen der Film sein Publikum bedrängt. Das gilt auch für den Film *Las Hurdes,* den Buñuel 1934 drehte. *Las Hurdes* sind eine Region des ländlichen Elends, der verendenden Tiere, der verwachsenen Menschen und der schwachsinnigen Kindergesichter. Sie liegt dort, wo die Provinz Salamanca an Estremadura grenzt. Schon für die Intellektuellen der zwanziger Jahre waren *Las Hurdes* zur ›brennendsten Wunde‹ Spaniens, zur Metonymie der nationalen Dekadenz geworden.362 Buñuel hatte von dieser »Hölle« (wie er später sagte), durch eine wissenschaftliche Dokumentation mit politisch-strategischer Absicht erfahren. Sein Freund, der Anarchist Ramón Azín, hatte ihm versprochen, einen Film über Las Hurdes zu finanzieren, wenn er in der Lotterie gewänne. Und dieser Gewinn stellte sich tatsächlich ein – wenn auch die bescheidene Gewinn-Höhe Buñuel äußerste Sparsamkeit bei seiner Arbeit auferlegte.363 *Las Hurdes* war ein Stummfilm, für den Buñuel zunächst nicht viel mehr erntete als die höfliche Anerkennung weniger Kritiker. Wenn man ihn heute sieht, fühlt man sich in eine ferne, archaisch-grausame Welt versetzt, die eine Welt der Dinge auch dort bleibt, wo man die Menschen von *Las Hurdes* auf der Leinwand sieht. Noch 1982 erinnerte sich Luis Buñuel an ein Ereignis des Jahres 1920, das Teil der Faszination spanischer Intellektueller durch das Thema vom Tod als Eingang in die Welt der Dinge war, obwohl es sich auf dem *Las Hurdes* entgegengesetzten Pol der Gesellschaft abgespielt hatte:

3 Un extraño suicidio que se produjo en Madrid hacia 1920, cuando yo vivía en la Residencia, me fascinó durante mucho tiempo. En un barrio que se llama Amaniel, un estudiante y su novia se dieron muerte en el jardín de un restaurante. Se sabía que estaban apasionadamente enamorados el uno del otro. Sus familias, que se

conocían, mantenían excelentes relaciones. Cuando se le practicó la autopsia a la muchacha, se descubrió que era virgen. En apariencia, no existía ningún problema, ningún obstáculo para la unión de aquellos dos jóvenes, ›los amantes de Amaniel‹. Se disponían a casarse. Entonces, ¿por qué aquel doble suicidio? No aportaré gran luz sobre este misterio. Pero acaso un amor apasionado, sublime, que alcanza el nivel más elevado de la llama, es incompatible con la vida. Es demasiado grande, demasiado fuerte para ella. Sólo la muerte puede acogerlo.364

Man kann den Tod im Film zeigen und die Angst vor dem Tod vergegenwärtigen – aber weil der Tod das Ende des Bewußtseins ist, kann das menschliche Bewußtsein ihn selbst nicht imaginieren, kann die menschliche Sprache nicht über seine Erfahrung reden.365 Aus der Obsession der *Generación del 98,* die Wirklichkeit mit der Verwirklichung des Lebens als Individuum zu retten, war nach 1930 bei vielen spanischen Autoren ein Lebens-Gefühl der Todes- Sehnsucht geworden. Doch sie glaubten weiterhin an ihre Texte und boten die Texte – wie seit jeher – als Instrumente zum Eingreifen ins Leben an. Bald wurde der Aufklärer-Literat Manuel Azaña Präsident der Republik. 3 *El porvenir será nuestro como obra del pensamiento, del trabajo, de la energía,*366 hatte er im November 1930 prophezeit. Am 21. August 1931 empfing er noch als Kriegsminister General Francisco Franco, den er wegen eines Verdachts auf republikfeindliche Umtriebe beschatten ließ. Heute, fünfzehn Jahre nach Francos und fünfzig Jahre nach Azañas Tod, liest man die einschlägige Tagebuchnotiz des republikanischen Kriegsministers wie eine Vorhersage wider Willen auf das, was Spanien 1931 als tödliche Zukunft bevorstand. Azaña glaubte, Francos Spiel durchschaut zu haben. Doch als er erfuhr, daß Franco ihn selbst durchschaut hatte, schlug sein Gefühl der Überlegenheit in aufrichtige intellektuelle Bewunderung um. Und Azaña unterließ es, zu handeln:

3 He recibido muy bien al general. Le digo que me dio un disgusto con su proclama y que no la pensó bien. Pretende sincerarse, un poco hipócritamente. Le aconsejo que no se deje traer y llevar por sus amigos y admiradores, porque en la vida pública no se es lo que uno quiere, sino lo que los demás se empeñan en hacer de uno. Hace protestas de lealtad, y aunque le han buscado, ha dicho que respeta al régimen constituido, como respetó a la monarquía. Me hace una gran defensa de la Academia General, que he suprimido, contra la que había muy mal ambiente en el ministerio.

Como yo le dejo entrever que cambiando las circunstancias del momento, me sería grato utilizar sus servicios, me responde con una sonrisita: »¡Y para utilizar mis servicios me ponen policía que me sigue a todas partes en automóvil! Habrán visto que no voy a ninguna parte.«

(En la Dirección de Seguridad han hecho, pues, una tontería. Le dije a Galarza que vigilaran lo que hacía este general, y se les ocurre ponerle detrás un auto, con tres agentes. Esta tarde le he dicho a Galarza que se lo quite).367

Dieser Manuel Azaña, der es vom Präsidenten des Ateneo zum Kriegsminister und schließlich zum Präsidenten der Republik brachte, ohne eine Welt verstehen zu lernen, die sich nicht ohne weiteres von Reflexion und Vernunft beherrschen ließ, war nur ein besonders markanter Einzelfall. Es gab kaum einen spanischen Intellektuellen, kaum einen

spanischen Dichter, der nicht in der Zweiten Republik und im Bürgerkrieg seine Kräfte – seine ›Feder‹ – der ›guten Sache‹ (auf der einen und der anderen Seite) zur Verfügung gestellt hätte; der nicht als Autor an der einen oder anderen von zahllosen politisch-kulturellen Zeitschriften mitgewirkt hätte, die in jenen Jahren so rasch (und mit grenzenlosem Optimismus) an die Öffentlichkeit traten, wie sie ihr Erscheinen einstellten oder ihre Redaktionen umgruppierten. Noch das Engagement der Intellektuellen im politischen Leben stand auf tönernen Füßen. *Denn das alltägliche Leben sahen sie ästhetisch:* als im Individuum zu rettende Wirklichkeit (wie Unamuno), als eine Szenerie grotesker Körper (wie Valle-Inclán), schließlich auch (wie García Lorca) als eine quälende Entzweiung des Körpers von der Welt der Dinge.

Am 15. April 1933 erschien die erste Nummer der Zeitschrift *Cruz y Raya.* In ihr konkretisierte sich das Vorhaben junger Katholiken, die so unübersichtlich gewordene Welt aus dem Glauben – aus dem Glauben an Gott und die Zukunft – und aus einer neuen Geistigkeit *(›espiritualidad‹)* zu verstehen: 3 *Precisamente, la razón más pura de ser de esta revista, la que la inspira y nos impulsa, quizás consista en esto: en nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas; para darles, a cada una, el lugar que le corresponda, en la vida como en el pensamiento.*368 Zwei Monate später gaben Rafael Alberti und María Teresa León die erste Lieferung von *Octubre* heraus. Alberti, einer der Poeten des Jahres 1927, hatte sich schon in den letzten Monaten der Militärdiktatur von Miguel Primo de Rivera zu einer bewußt politischen Poesie hin orientiert; und von einer Reise, die ihn Ende 1932 nach Berlin (wo er intensive Kontakte zur Redaktion der *Linkskurve* aufnahm) und in die Sowjetunion führte, war er als überzeugter und nicht selten dogmatischer369 Kommunist zurückgekehrt. Das Leitmotiv von *Octubre* läßt uns nachvollziehen, wie sehr sich – nicht nur – Rafael Alberti und María Teresa León nach einem Wissen sehnten, das die Welt wieder transparent machen sollte: 3 *OCTUBRE está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado.*370 Die sowjetischen – und die wenigen spanischen – Arbeiter, welche man auf den Photographien von *Octubre* sieht, haben denn auch den fröhlich-hoffnungsvollen Blick derer, welche die Zukunft als ihr Eigentum ansehen. Doch photographiertes Glück schlug die Leser offenbar kaum in Bann: nach sechs Nummern stellte *Octubre* im April 1934 ihr Erscheinen ein.

Wie ernst es María Teresa León und Rafael Alberti mit ihrem Einsatz für Republik und Kommunismus war, sehen wir an ihrem zweiten Zeitschriften-Projekt, dessen Geschichte im August 1936 – motiviert vom *[1833-1939: Tod der Literaten. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1403*
Militärputsch am 18. Juli desselben Jahres – begann. Der Name der neuen Zeitschrift war *›El mono azul‹.* Er konnte einmal auf den blauen Overall der Arbeiter bezogen werden, für den sich viele Intellektuelle der dreißiger Jahre begeisterten. Doch *›mono azul‹* bedeutete primär ›blauer Affe‹ und konnotierte so jene jugendliche, freche, herausfordernde Attitüde, die sich linke Intellektuelle gerne als Gegengift zur Sklerose des Dogmatismus

verschreiben. In diesem Sinn jedenfalls wollte Rafael Alberti sein neues Engagement verstanden sehen:

3 El Mono Azul

sale ahora
de papel, pues sus papeles
son provocarle las hieles
a Dios Padre y su señora.
¡A la pista,
pistola ametralladora,
mono azul antifascista!

¡Mono azul!: salta, colea,
prudente como imprudente,
hasta morir en el frente
y al frente de la pelea. (Ya se mea el
general más valiente.)

Die folgende, letzte Strophe wirkt heute rührend – im pathetischen und im ironischen Sinn des Wortes. Alberti besingt das ›Gewehr‹ der Intellektuellen – ein mit Tinte gefülltes ›Gewehr‹ – und er scheint wirklich geglaubt zu haben, daß das Schreiben eine Waffe gegen den Bürgerkrieg sein könnte:

3 ¡Salud!, mono miliciano,
lleno, hinflado, no vacío,
sin importarle ni pío
no ser jamás mono-plano.
Tu fusíl
tambien se cargue de tinta
contra la guerra civil.

Auch Antonio Machado, der in den dreißiger Jahren mit seinem Respekt vor ›dem Volk‹ und seinem Vertrauen auf ein ›gutes Ende‹ zum Nestor der republikanischen Poeten geworden war, gründete eine Monatszeitschrift. Sie hieß *›Hora de España‹,* hatte den Untertitel *›Ensayos, poesía, crítica – al servicio de la causa popular‹* und erschien seit Januar 1937 in Valencia, ab Ende 1938 in Barcelona, wohin die Regierung der Republik vor dem nationalen Heer geflüchtet war. Als Herausgeber von *Hora de España* ging Antonio Machado ganz in der Rolle des Weisen auf, in den *Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena.* Vielleicht konnte er nur so seine Sehnsucht nach Zukunftshoffnung in einer Zeit stillen, wo die lyrische Form, um die er den Diskurs der *Generación del 98* Jahrzehnte vorher bereichert hatte, schon längst unzeitgemäß geworden war. Der *Propósito* am Beginn der ersten Nummer von *Hora de España* ist jedenfalls genauso ›rührend‹ wie Albertis Gedicht über den *Mono azul:*

3 Y es forzoso que ... vengan ... publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate.371

Empfinden wir, die Hispanisten und die Hispanophilen des späten XX. Jahrhunderts, noch ›Freude‹ über die Gedichte und Nachrufe, über die offenen Briefe, politischen Kommentare und Rezensionen der *Hora de España?* Wenn man Buñuels Film *Las Hurdes* sieht, Bilder von wehrlos zerbombten spanischen Städten und den *desfile* des Nationalen Heers durch Madrid nach Ende des Bürgerkriegs, dann kommt einem die Frage, in welcher Welt einer leben mußte, um auf ›tintengeladene Gewehre‹ und die ›Freude der Hispanophilen‹ zu setzen. Oder denken wir an die Photographien des andalusischen Poeten Miguel Hernández, der Ziegen gehütet hatte, als die anderen zukünftigen Dichter zur Schule und auf die Universität gingen. Er war sechsundzwanzig Jahre alt, als der Bürgerkrieg ausbrach, und mit einem jugendlichen Funken der Begeisterung – mit einem Pathos, das für uns schon zur Physiognomie einer alten Welt gehört – rezitierte er seine Gedichte vor den schlecht bekleideten und unzureichend bewaffneten Soldaten in den Schützengräben des republikanischen Heers. Ist es wirklich nur ein halbes Jahrhundert her, daß man glaubte, so gegen die Gewalt der Bomben und Panzer einen Krieg gewinnen zu können?

Federico García Lorca war einer der ersten gewesen, die Gefallen an den Gedichten von Miguel Hernández gefunden hatten.372 Vielleicht spürte er, daß auch für Hernández die Sehnsucht nach dem Körper eine Todessehnsucht war:

> 3 Entonces, el anhelo creciente, la distancia
> que va de hueso a hueso recorrida y unida,
> al aspirar del todo la imperiosa fragancia,
> proyectamos los cuerpos más allá de la vida.

Im Krieg, als Miguel Hernández dieses Gedicht mit dem Titel ›*Muerte nupcial*‹ schrieb, trat noch einmal die andere Seite der Erotik hervor, unterlag noch einmal die Todessehnsucht der Lebensbejahung:

> 3 Pero no moriremos. Fue tan calidamente
> consumada la vida como el sol, su mirada.
> No es posible perdernos. Somos plena simiente.
> Y la muerta ha quedado, con los dos, fecundada.

Nach der Kapitulation wurde Miguel Hernández von der Polizei der Sieger festgenommen. In der Haft starb er an Tuberkulose. Seinen Tod begleitete weder Erotik noch Lebensbejahung: 3 *Por medio de un aparato punzante que me colocó en el costado, después de mirarme nuevamente por rayos X, salió de mi pulmón izquierdo, sin exagerarte, más de un litro y medio de pus en un chorro continuo que duró más de diez minutos.*

Es gibt ein ganzes Repertoire von Standard-Antworten auf die Frage, warum die Zweite spanische Republik scheiterte. Manche behaupten, der Bruch mit der feudalen Vergangenheit sei nicht entschlossen, nicht konsequent genug vollzogen worden. Andere meinen gerade, man sei die Reformen zu schnell und zu kompromißlos angegangen. Im Frankismus wurde aus dem Mythos von der *ingobernabilidad de los españoles* eine willkommene Legitimation für die Diktatur. Auch auf die politische Naivität der Professoren-Republik verweist man. Seltener auf die Tatsache, daß die Zweite Republik in einem historischen Moment ausgerufen wurde, da kaum eine Gesellschaft und kaum eine Staatsform – auch die seit Jahrhunderten bewährten nicht – vor den fatalen Folgen der Weltwirtschaftskrise verschont blieb. Läßt man in der Lektüre einschlägiger Geschichtsbücher die Ereignisse der Jahre zwischen 1931 und 1936 an sich vorbeiziehen, dann fällt vor allem auf, daß es den Politikern nicht gelang, konturierte Wirklichkeiten zu schaffen. Die politische Rechte wie die politische Linke, *élite* wie *masas,* verstrickten sich in einem beständig komplexer werdenden Gewirr von Gruppierungen, Strategien, Aktionen. Es gab anarchistische Aufstände gegen linksbürgerliche und sozialistische Regierungen; Rivalitäten zwischen rechtsbürgerlichen Politikern, faschistischen Sektierern und putschbereiten Militärs; es gab eine Landreform und eine Land-Gegenreform, und doch wuchs die Arbeitslosigkeit, kam es im Oktober 1934 zu Arbeiter-Revolten in Asturias und Katalonien. Unter diesem Klima der Gereiztheit und der Konfusion konnte die Volksfront aus ihrem Wahlsieg im Februar 1936, der eigentlich eine stabile politische Situation hätte verheißen müssen, kein Kapital schlagen. Eher nahm die allgemeine Unsicherheit zu, und wenn man Dokumente aus dem spanischen Frühsommer 1936 liest, so sieht man nicht nur – das sagen die Texte explizit –, daß die Furcht vor dem Bürgerkrieg umging; die Furcht war – auf beiden politischen Seiten – vermischt mit der Ungeduld, das Spiel des Parlamentarismus zu beenden, um mit physischer Gewalt kollektiv verbindliche Wirklichkeit durchzusetzen.

Wie sehr man die *Gewalt* allenthalben ersehnte, das führte schon den Zeitgenossen eine Debatte in den *Cortes* am 16. Juni 1936 vor Augen. José María Gil Robles, Christdemokrat und eine der Galionsfiguren der bürgerlich-konservativen Regierung vor der Wahl im Februar 1936, hatte den Ministern der Volksfront vorgeworfen, trotz aller Vollmachten, die sie sich selbst gegeben hatten, das im Land herrschende Chaos nicht verringert zu haben. Man antwortete, daß die Attentate, Schießereien und Kirchenbrände Akte der Provokation seitens der Rechten und des Heeres seien. Dann sprach José Calvo Sotelo, ein monarchistischer Abgeordneter, der mit nur zweiunddreißig Jahren von Miguel Primo de Rivera zum Minister ernannt worden war und als einer der brillantesten Redner unter den Feinden der Volksfront galt. Er behauptete, daß es keinen Vertreter des Heeres gäbe, der zu einem Staatsstreich bereit sei: 3 *Si lo hubiera sería un loco, lo digo con toda sinceridad, aunque considero que también sería loco el militar que al frente de su destino no estuviera dispuesto a sublevarse en favor de España y en contra de la anarquía, si ésta se*

*produjera.*373 Den letzten Satz von Calvo Sotelos Intervention wollten seine Antagonisten als Aufruf zum Putsch verstehen. Wer aber auf Calvo Sotelos Seite stand, wollte die Antwort des Parlamentspräsidenten als Aufruf zum Mord hören: 3 *Me es lícito decir que, después de lo que ha hecho su señoría hoy ante el Parlamento, de cualquier cosa que pudiera occurir, haré responsable ante el país a su señoría.* Knapp einen Monat später, am frühen Morgen des 13. Juli 1936, drang ein Trupp der *Guardia de asalto* in Calvo Sotelos Wohnung ein – angeblich mit dem Auftrag, ihn zum nächsten Polizeirevier zu bringen. Etwa zweihundert Meter von seinem Haus entfernt wurde Calvo Sotelo im Polizeiwagen erschossen; man fand seine korpulente Leiche auf der Müllkippe des *Cementerio del Este.*

Sein Tod wurde zur Legitimation für den fünf Tage später vollzogenen Militärputsch gegen die Zweite Republik. Kurz nach der Ermordung Calvo Sotelos wurde der Sohn von Francisco Largo Caballero, einem militanten kommunistischen Minister im neuen Kabinett, entführt und blieb für lange Jahre von seiner Familie getrennt. Das muß an jenem 18. Juli geschehen sein, als General Francisco Franco Bahamonde in Marokko der legitimen Regierung den Krieg erklärte: 3 *Una vez más el Ejército, unido a las demás fuerzas de la nación, se ha visto obligado a recoger el anhelo de la gran mayoría de españoles que veían con amargura infinita desaparecer lo que a todos puede unirnos en un ideal común: ESPAÑA.*374 In zwei aufeinanderfolgenden Absätzen dieser Kriegserklärung wurden private Radiosender verboten und die von der Konstitution verbrieften Rechte des Individuums aufgehoben:

3 Art. 13. Queda prohibido, por el momento, el funcionamiento de todas las estaciones radioemisoras particulares de onda corta o extracorta, ...
Art. 14. Ante el bien supremo de la Patria quedan en suspenso todas garantías individuales establecidas en la Constitución ...375

So wie viele Spanier hatte Luis Buñuel den Tag der Revolte mit Ungeduld erwartet. Doch als aus den Träumen von der Revolution die Wirklichkeit der Gewalt geworden war, fand sich Buñuel enttäuscht und hilflos: 3 *La violenta revolución que íbamos sintiendo ascender desde hacía unos años, y que yo personalmente tanto había deseado, pasaba bajo mis ventanas, ante mis ojos. Y me encontraba desorientado, incrédulo.*376 Buñuel begann, den enragierten Individualismus der Anarchisten zu hassen, ihren Haß auf alle Institutionen zu verachten. Bald assoziierte er ›Anarchismus‹ mit physischer Schwäche und intellektueller Inkompetenz, mit der Gewißheit, daß die Putschisten im Bürgerkrieg siegen würden:

3 Pese a mis simpatías teóricas por la anarquía, yo no podía soportar su comportamiento arbitrario, imprevisible, y su fanatismo ... En Barcelona mismo – un ejemplo entre otros –, liquidaron (sc.: los anarquistas) al director y a los ingenieros de una fábrica metalúrgica, para demostrar que la fábrica podía funcionar perfectamente en manos sólo de los obreros. Fabricaron un camión blindado y lo mostraron, no sin orgullo, a un delegado soviético. Este pidió una ›parabellum‹ y disparó, perforando sin dificultad el blindaje.377

Luis Buñuel verließ Madrid im September 1936 mit dem Auftrag, sich der Pariser Botschaft der Spanischen Republik zur Verfügung zu stellen. Er verließ Madrid rechtzeitig, denn er überlebte den Bürgerkrieg. Nur wenige Literaten, wenige 3 *hombres de pluma,* wie Buñuel sie nannte, sahen den Bürgerkrieg so wie er, der Filmregisseur: weitgehend distanziert von seinen eigenen politischen Überzeugungen, als eine Realität der physischen Vernichtung.

Eine der universal-historischen Dimensionen des spanischen Bürgerkriegs ist der Tod der Literaten, das Ende aller Hoffnungen, die sich mit dem alten Rollenideal des ›Aufklärers‹ verbanden – vielleicht der Tod der Literatur. Dies ist ein Horizont, an dem sich im historischen Rückblick die Unterschiede zwischen den politischen Lagern verwischen, denn sie sind Unterschiede des Sinns. José Antonio Primo de Rivera, der Sohn des Diktators und Generals Miguel Primo de Rivera, wurde am 18. November 1936 in Alicante zum Tode verurteilt und am 20. November 1936 aufgrund dieses Urteils in Alicante erschossen. Er war bei seinem Tod dreiunddreißig Jahre alt. Am 29. Oktober 1933 hatte er mit einem Festakt im *Teatro de la comedia* von Madrid die faschistische *Falange* gegründet, die spätere Staatspartei des rechten Spanien. José Antonio (so wird er bis heute – durchaus nicht nur von Faschisten – genannt) hatte Jurisprudenz studiert und 1925 in Madrid eine Anwaltskanzlei eröffnet. Freunde und Feinde bestätigen, daß er im Beruf peinlich darauf bedacht war, nicht von der Position seines Vaters zu profitieren. Die politische Passion von José Antonio begann nach der Abdankung und dem Tod von Miguel Primo de Rivera. Er kämpfte in den turbulenten Monaten vor der Proklamation der Zweiten Republik einen quijotesken Kampf für das Andenken seines Vaters, der in der kollektiven Euphorie des politischen Aufbruchs zur Symbolfigur jener Vergangenheit geworden war, die man für immer vergessen und überwinden wollte. Ein Pamphlet mit dem Titel 3 *›La hora de los enanos‹,* das José Antonio am 16. März 1931 in *ABC* veröffentlichte, läßt spüren, daß ein geradezu zwanghaftes Streben nach Reinheit die leidenschaftliche Verteidigung seines Vaters wie die haßerfüllten Attacken auf die Intellektuellen motivierte:

3 Aquí están los ridículos *intelectuales,* henchidos de pedantería. Son la descendencia, venida a menos, de aquellos *intelectuales* que negaron la movilidad de la tierra y su redondez, y la posibilidad del ferrocarril, porque todo ello pugnaba con las *fórmulas.* ¡Pobrecillos! ¿Cómo van a entender – al través de sus gafas de miopes – el atisbo aislado de la luz divina? ...

Aquí están los murmuradores, los envenenados de achicoria y nicotina, los *snobs,* los cobardes, los diligentes en acercarse siempre al sol que calienta más ...

Aquí están todos. Abigarrados, mezquinos, chillones, engolados en su mísera pequeñez. Todos hablan a un tiempo. No se hizo nada. Se malgastaron los caudales públicos. Las victorias militares acaecieron bajo el mando de aquel caudillo como pudo acaecer otra cosa. Todo fue suerte o mentira. Y, antes que nada, ese Gobierno no fue un Gobierno *inteligente* (¡santa palabra para deslumbrar a los tontos!); gobernó para España, a la española, no al gusto de la decena de los elegidos. Prefirió prescindir de solemnidades hipócritas mejor que falsificarlas.

Los enanos han podido más que el gigante. Se le enredaron a los pies y lo echaron a tierra. Luego, le torturaron a aguijonazos. Y él, que era bueno, sensible, sencillo; él, que no estaba acorazado contra las miserias; él, que por ser muy hombre (*muy* humano) gozaba y padecía como los niños, inclinó su cabeza una mañana y no la alzó mas.378

3 *Defender la sagrada memoria de mi padre*379 – das war fast alles, was José Antonio Primo de Rivera an Programmvorstellungen zu bieten hatte, als er sich bei Parlaments-Nachwahlen im Oktober 1931 – erfolglos – um einen Sitz in den Cortes bewarb. Liest man die zahllosen Reden und Zeitungsartikel, die José Antonio in den folgenden Monaten verfaßte, so findet man ihn auf der Suche nach einem politischen Diskurs, der sein – im Ursprung gar nicht politisches – Problem fassen konnte. Im Dezember 1931 leitete er das Vorwort zu einer Dokumentation über das Bild seines Vaters in der ausländischen Presse mit einem Zitat aus der *Rebelión de las masas* von José Ortega y Gasset ein, um zu zeigen – und der rhetorische Kunstgriff ist beeindruckend –, daß man auch diesem Buch jeden Respekt verweigert hätte, wenn sein Autor Miguel Primo de Rivera gewesen wäre.380 Und er sprach – wie es Unamuno, Baroja, Maeztu ein Jahrzehnt vorher getan hatten – vom 3 *ambiente tonto y raquítico* vor dem Staatsstreich von 1923, in dem die Machtergreifung durch seinen Vater eine *afirmación de salud* gewesen sei. Vor diesem Hintergrund wirkt José Antonios Begeisterung für Mussolini und sein Engagement bei der Gründung der Zeitschrift *El Fascio* im März 1933 wie eine beinahe notwendige Etappe seiner Verstrickung in die Politik. Die Ausrichtung an diesem Vorbild wurde unübersehbar bei José Antonios Rede anläßlich des Aktes der Falange-Gründung. Einer ihrer Kernsätze heißt: 3 *Que desaparezcan los partidos políticos.*381 Doch auf der anderen Seite hat man den Eindruck, daß der italienische – und in gewissen Nuancen auch der deutsche – Faschismus für José Antonio und die *Falange* Instanzen blieben, die einer von spezifisch spanischen Gegebenheiten geprägten Bewegung der politischen Rechten lediglich ihre öffentliche Form vorgaben. Im Detail erweisen sich die Reden und Schriften José Antonios immer als Auseinandersetzungen mit Diskursen der spanischen Kultur und Politik des frühen XX. Jahrhunderts. Einer jener Schatten, von denen sich José Antonio nicht lösen konnte, war Ortega y Gasset. Am Ende der Parteigründungsrede griff er den Begriff des *›señorito‹* auf, dem Ortega eine so spezifisch neue Prägung gegeben hatte. Deutlich auf Ortega bezogen und darüber hinaus dem Vorwurf begegnend, daß der junge spanische Faschismus seine Anhänger nur aus den Oberschichten rekrutiere, wollte José Antonio seine Bewegung als Elite – eben im Sinn von Ortega y Gasset – darstellen:

3 Yo quisiera que este micrófono que tengo delante llevara mi voz hasta los últimos rincones de los hogares obreros, para decirles: sí, nosotros llevamos corbata; sí, de nosotros podéis decir que somos señoritos. Pero traemos el espíritu de lucha precisamente por aquello que no nos interesa como señoritos; venimos a luchar por que a muchos de nuestras clases se les impongan sacrificios duros y justos, y venimos a luchar por que un Estado totalitario alcance con sus bienes lo mismo a los

poderosos que a los humildes. Y así somos, por que así lo fueron siempre en la Historia los señoritos de España.382

Noch tiefer war José Antonio vom Diskurs der *Generación del 98* geprägt, der ihm auch die Worte für die Apologie seines Vaters vorgezeichnet hatte. Während in den Jahren der Zweiten Republik zu den ideologischen Hauptzielen der Parteien auf der Linken der Bruch mit der Vergangenheit gehörte, und während ein tumber Traditionalismus die Behauptung des wirtschaftlichen und des sozialen *status quo* propagierte, lag den Rednern der Falange daran, eine intellektuelle Variante des Identitäts-Problems, nämlich die Frage nach der historischen Identität Spaniens lebendig zu erhalten: 3 *Hemos empezado por preguntarnos qué es España. ¿Quién la vio antes que nosotros como* unidad de destino? ...*Así, empezando por preguntarnos qué es España, nos forjamos todo un sistema poético y preciso que tiene la virtud, como todos los sistemas completos, de iluminar cualquier cuestión circunstancial.*383 Was immer eine ›Schicksalseinheit‹ sein mag, mit der *Generación del 98* teilte José Antonio neben der Faszination durch die Identitätsfrage auch die Gleichsetzung der National-Identität mit der eigenen Identität – und das hieß für ihn: mit der Identität seiner ›Bewegung‹. Deshalb wurde der Stil ihrer Selbstpräsentation als nationaler Stil zu einem zentralen Anliegen für die Falange:

3 Entraña y estilo, he ahí lo que compone a España. Ahora se nos habla mucho contra el estilo; se nos dice que nadie que hizo nada grande se dio cuenta de que tenía un estilo. ¿Y qué importa que no se diera cuenta? Lo importante era tenerlo; en eso, el estilo es como lo que Goethe llamaba la idea de su existencia: es la forma interna de una vida que, consciente o inconscientemente, se realiza en cada hecho y cada palabra.384

Doch José Antonio Primo de Rivera, den eine Obsession der Reinheit seiner Familien- und Standesehre zum Faschisten gemacht hatte, halfen sein Stil und seine Reflexionen über die Nationalidentität in den politischen Eruptionen des Jahres 1936 so wenig Gedichte, Essays und Zeitschriften seinen Antagonisten, den republikanischen Dichtern, halfen. Am 15. März 1936 wurde er in Madrid verhaftet, nachdem man eine Bombe in der Wohnung von Largo Caballero gefunden hatte. Da seine Beteiligung an diesem Attentats- Versuch nicht nachzuweisen war, lautete die Begründung der Festnahme auf ›unerlaubten Waffenbesitz‹. Am 5. Juni 1936 wurde José Antonio in das Gefängnis von Alicante verlegt, weil die Regierung Aktionen der Falange zu seiner Befreiung fürchtete. Dort machte man ihm jenen Prozeß, der in die Martyrologie der spanischen Rechten eingegangen ist. Und dort schrieb er am Tag vor seiner Hinrichtung ein Testament, das bemerkenswert ist, weil es dem Tod alle Prädikate der Größe und jegliche Dimension der Sinnhaftigkeit verweigert. Statt zu prophezeien, daß sein Tod die zukünftige Größe der Falange begründen werde, wünschte sich José Antonio, daß der Sieg seiner ›Bewegung‹ eines Tages die Einsicht ermögliche, wie sinnlos und wie unnötig dieser Tod gewesen sei: 3 *Si la Falange se consolida en cosa*

*duradera, espero que todos perciban el dolor de que se haya vertido tanta sangre por no habérsenos abierto una brecha de serena atención entre la saña de un lado y la antipatía de otro.*385 José Antonio Primo de Rivera war im Angesicht des Todes von der Sehnsucht erfüllt, weiter leben zu dürfen. Und er wußte, wie unromantisch es war, so sehr am Leben zu hängen:

3 No me hice responsable de todo ni me ajusté a ninguna otra variante del patrón romántico. Me defendí con los mejores recursos de mi oficio de abogado, tan profundamente querido y cultivado con tanta asiduidad ... Para mí, aparte de no ser primer actor en cuanto ocurre, hubiera sido mostruoso y falso entregar sin defensa una vida que aún pudiera ser útil y que no me concedió Dios para que la quemara en holocausto a la vanidad como un castillo de fuegos artificiales.386

Doch für den Sinn, den José Antonio in seinem Tod nicht sehen konnte, sorgten andere. Ein von Francisco Franco unterzeichneter Tagesbefehl vom 16. November 1938 (sic) lautete: 3 *El ejemplo de su vida, decisivamente consagrada a que fuese posible la grandeza de España por la honda y firme comunidad de todos los españoles, y el ejemplo de su muerte, serenamente ofrecida a Dios por la Patria, le convierten en héroe nacional y símbolo del sacrificio de la juventud de nuestros tiempos.*387 Vorschrift wurde es mit demselben Tagesbefehl, daß an allen spanischen Kirchen eine Namensliste der ›in diesem Kreuzzug Gefallenen‹ angebracht wurde; sie hatte überall mit dem Namen José Antonio Primo de Rivera zu beginnen. Noch heute kann man diese Inschriften – blaß geworden – an manchen spanischen Kirchen sehen.

Wir wissen, daß auch Federico García Lorca zu Beginn des Bürgerkriegs – drei Monate vor José Antonio Primo de Rivera – erschossen wurde. Als Lorca wenige Tage vor dem Ausbruch des Bürgerkriegs von Madrid nach Granada zu seinen Eltern und Geschwistern reisen wollte, machten sich die Freunde Sorgen. Sie hätten sich solche Sorgen wohl auch um jeden anderen Bekannten machen müssen, denn daß Lorca aufgrund seiner von der Republik finanzierten Arbeit mit dem Studententheater *La Barraca* als politisch kompromittiert galt, ist eher unwahrscheinlich. Ob die Freunde an Federico eine Todessehnsucht ahnten, ob man die Gegenwart des Todes überhaupt in den Texten seiner letzten Lebensjahre wahrgenommen hatte? Für Luis Cernuda verklärte sich das Alltägliche in der Erinnerung an die letzte Begegnung mit Lorca:

3 Pero fué en mi casa donde le vi por ultima (sic) vez. Era por la noche. Habíamos estádo (sic) en una de esas tabernitas cuyo viejo ambiente, característico de las pobres costumbres españolas, tanto le gustaba. Luego charlamos hasta bastante tarde; por el balcón abierto no entraba ya ningún rumor. Debían ser las tres de la madrugada, y al darse cuenta de lo avanzado de la hora se levantó precipitadamente, él que nunca se apresuraba ni se descomponía. Me dijo que no quería que le alcanzara el amanecer en la calle; tenía una expresión de inquieto recelo – refiero esto tal como lo vi entonces –. Salimos; le acompañé por las interminables escaleras oscuras; nos despedimos en la calle que tenía sus faroles apagados, y se marchó rápido en busca de un taxi, huyendo de la luz del amanecer, como si esa primera claridad lívida y descompuesta no anunciara una nuvea vida

sino una muerte; tránsito entre tinieblas y luz que los hombres no pueden contemplar sin riesgo. Pensaba encontrarle pocos días más tarde. Yo me marchaba a París y debíamos reunirnos en casa de unos amigos como despedida. Llegó ese día y por la mañana ocurrió la muerte de Calvo Sotelo. Al anochecer estuvimos comentando el suceso mientras aguardábamos a Federico García Lorca. Alguién entró entonces y nos dijo que no le esperásemos porque acababa de dejarlo en la estación, en el tren que salía para Granada.388

Lorca hatte mit dem Entschluß zu dieser – sonst für ihn stets üblich gewesenen – Reise lange gezögert389 (auch weil man ihm ein Reise-Stipendium zum Besuch der Sowjet-Union angeboten hatte). Das Haus seiner Eltern in der Nähe von Granada war mittlerweile Zufluchtsort für eine Reihe von Republikanern und Sozialisten geworden, die der Verfolgung durch die von den Putschisten beherrschte Stadtverwaltung zu entkommen suchten. Auch Federico García Lorca wurde von einem Polizeitrupp verhört, allerdings nicht als der große Dichter, sondern als Sohn des Besitzers einer *huerta,* in der man politische Feinde versteckt glaubte. Beunruhigt zog Lorca nach Granada um, in die Wohnung der befreundeten Familie Rosales, deren Söhne zu den Honoratioren der örtlichen Falange gehörten. Am Nachmittag des 16. August 1936 wurde er im Haus der Rosales von eben der *Guardia de asalto* verhaftet, die im republikanischen Madrid einen Monat zuvor den Politiker Calvo Sotelo festgenommen hatte. Federico García Lorca war anscheinend von diesem Beginn seines Todes nicht überrascht, so unwahrscheinlich die Festnahme gerade im Haus seiner falangistischen Freunde auch sein mochte. Dennoch begann er den Weg in den Tod nicht gefaßt oder gar heroisch:

3 Ramón Ruiz Alonso dijo: »Tiene que acompañarme al Gobierno Civil, pero es sólo para tomarle unas declaraciones«. Federico se puso blanco. Era como un muñeco, y todas las mujeres de la casa comenzaron a llorar. García Lorca subió a vestirse a su habitación, y los demás esperamos en el patio ... Le acompañó la tía Luisa. Al salir ya vestido de su habitación, ella le preguntó: ›¿Quieres algo, necesitas algo?‹ Y él le contestó: ›Sí.‹ Y entrando en la sala con ella, se pusieron de rodillas ante el Corazón de Jesús y rezaron juntos el *Credo y* el *Señor mío Jesucristo ...* Federico se agarró a mi brazo y entramos en el coche.390

Was mit García Lorca im *Gobierno Civil* geschah, ist nicht bekannt. Ein Augenzeuge will gesehen haben, wie er mit Handschellen die Treppen des Gebäudes hinunterging. Wahrscheinlich hat man ihn zum Exekutionsplatz auf einem Hochplateau zehn Kilometer nördlich von Granada gebracht und dort am frühen Morgen des 17. August 1936 (zugleich mit einem Volksschullehrer, zwei Tagedieben und zwei *toreros*) erschossen. Reste seines Körpers sind nie gefunden worden. Es wäre allzu optimistisch, wenn man glaubte, seine Mörder hätten sich vor dem *Dichter* Lorca gefürchtet oder gar seine Exekution als ein Fanal an die Adresse der republikanischen Intellektuellen angeordnet.391 Mitglieder der Familie Rosales vermuten heute, daß die Verhaftung von Federico García Lorca eine gegen sie selbst gerichtete Intrige aus der kleinen rechten Welt der

Stadtverwaltung war. Vielleicht eine Demonstration der Gewalt gegen die *señoritos* in der Falange – gegen die *señoritos* überhaupt?

Antonio Machado war der Regierung der Republik von Madrid nach Valencia gefolgt und mit ihr 1938 nach Barcelona geflüchtet. Im Januar 1939 entkam er wie Tausende anderer Spanier unter winterlichem Regen über die Grenze nach Frankreich. Der korpulente, früh gealterte Dichter soll sich unterwegs auf seine achtundachtzigjährige Mutter gestützt haben. Als beide am 29. Januar 1939 in dem Küstenstädtchen Collioure ankamen, so wird berichtet, fragte Antonio Machados Mutter: 3 *¿Llegaremos pronto a Sevilla?* Machado war in Sevilla geboren worden, und er starb am 22. Februar 1939 in Collioure, zwei Tage vor seiner Mutter. Beide hatten sich nicht mehr von den Strapazen der Flucht erholt. Während der Tage in Collioure träumte Antonio Machado davon, daß die Sowjetunion ihn – den ›Dichter des Volkes‹ – aufnehmen würde. Sein Todestag war der Aschermittwoch des Jahres 1939, und auf dem Sterbebett in dem Zimmer einer kleinen Pension soll er, schon delirierend gestammelt haben: *Merci, madame; merci, madame ...* Machados wahrscheinlich letztes Gedicht heißt *Otro clima,* und wenn man seinen Anfang liest, glaubt man, daß er verstanden hatte, was ihm und den anderen Dichtern zustieß:

> 3 ¡Oh cámaras del tiempo y galarías
> del alma! ¡Tan desnudas!
> – dijo el poeta –. De los claros días
> pasan las sombras mudas.
> Se apaga el canto de las viejas horas
> cual rezo de alegrías enclaustradas ...
>
> Calló el poeta, el hombre solitario,
> porque un aire de cielo aterecido
> le amortecía el fino estradivario.
> Sangrábale el oido ...392

Nach seinem Tod fand Antonio Machados Bruder in der Anzugtasche einen Zettel, auf dem unverbesserlich poetische Worte standen: 3 *Estos días azules y este sol de la infancia ...* Darin kann ich keinen Anlaß zu der Hoffnung sehen, daß Dichtung den Krieg – oder was immer – überwinde. Vielmehr beeindrucken mich die Bilder von der Todesangst des verhafteten Federico García Lorca und von der Gebrechlichkeit des flüchtenden Antonio Machado mehr als sämtliche Wörter, die beide Dichter hinterlassen haben. In diesen Szenen starb all das, was Literatur und Literaten seit Jahrhunderten hatten sein wollen. Und danach gab es keine rauschenden Dichter-Beerdigungen mehr zu feiern.

Der Tod der Literaten im spanischen Bürgerkrieg war ein Tod der Literatur – nicht nur für Spanien. Denn die Faszination zahlloser Intellektueller der dreißiger Jahre durch den spanischen Bürgerkrieg war auch eine Folge der Hoffnung gewesen, daß in der Zweiten spanischen Republik – endlich – eine Gesellschaft den Dichtern ›einen ihnen gebührenden Platz einräumen‹ könnte. Mittlerweile haben wir uns daran

gewöhnt, daß auch der Tod der Literaten ein unpathetischer, physischer, trivialer Tod ist. In diesem Sinn schrieb am 30. Oktober 1940 der *Comisario Jefe* der *Dirección General de Seguridad* von Figueras in der Provinz Gerona an Max Horkheimer in New York:

3 Muy Señor Mío: En contestación a su carta del 11 actual, referente al Doctor en Filosofía DON BENJAMIN WALTER, participole que éste señor entró en España por Port-Bou, por la montaña el 25 septiembre último a las 20 horas con una autorización de Entrada para los E.U. expedida por el Consulado Americano en Marsella y visado español de tránsito para Portugal; manifestando dicho señor que había salido de Francia clandestinamente por carecer de autorización y que venía andando desde Banyuls (Francia) y que había cogido una insolación y se encontraba bastante enfermo. En vista de ello pasó a hospedarse a un Hotel e inmediatamente fué visitado por un Médico de Port-Bou, cuyo facultativo certificó que dicho Sr. Walter padecía una congestión cerebral y catarro bronquial que le obligaba a guardar cama. El mismo Médico anterior, certifica que don Benjamin Walter ha fallecido a las 22 horas del día 26 del mismo mes a consecuencia de una hemorragia cerebral. Dicho señor no prestó ninguna declaración.393

Wahrscheinlich hat Walter Benjamin in dem vom *Comisario* erwähnten Hotel eine Dosis Morphium genommen, um sein Leben zu beenden. Manche glauben, daß er am 26. September 1940 ohne Schwierigkeiten die spanische Grenze zur Durchreise nach Portugal hätte überschreiten können. Einen Tag vorher hatte er von der spanischen Grenzstation aus ein Telefongespräch mit dem amerikanischen Konsulat in Barcelona geführt, wo Benjamins Freunde diesen Anruf angekündigt hatten. Doch vielleicht war die Person am anderen Ende der Leitung davon nicht in Kenntnis gesetzt worden.394

Abbildungen

¤ Los poetas contemporáneos

¤ Innenansicht des Teatro de la Cruz in Madrid

¤ Das Café del Espejo

¤ Öffentliche Rede im Ateneo von Madrid

¤ ›Die letzten Augenblicke Seiner Majestät des Königs Alfonso XII. Nach der Natur gezeichnet von Comba‹

¤ Überführung der sterblichen Überreste des Königs Alfonso XII. von Madrid in den Escorial

¤ Die Calle de Alcalá in Madrid

¤ Die Tertulia de Pombo

¤ Photographie von Antonio Machado im Café de las Salesas

¤ Ansprache von Manuel Azaña am 28. September 1930 in der Plaza de Toros von Madrid

¤ Die Ausrufung der Republik am 14. April 1931

¤ Der General des ›nationalen‹ Heers, Gonzalo Queipo de Llano, während einer seiner täglichen Radioansprachen

¤ Die baskische Stadt Guernica nach dem Bombenangriff der Legion Condor

¤ Die Verteidigung Madrids im Bürgerkrieg

¤ Eheschließung zwischen republikanischen Milizionären im Oktober 1936

¤ Julián Besteiro verkündet den Beschluß des Nationalen Verteidigungsrates, den Widerstand Madrids gegen die Truppen Francos zu beenden

¤ Internierungslager für spanische Flüchtlinge an der spanisch-französischen Grenze gegen Ende des Bürgerkrieges

1939–1987

Das Bürgerkriegsende führte zur räumlichen Trennung zwischen den zwei Gruppen der überlebenden spanischen Intellektuellen. Vor allem in Frankreich und Lateinamerika lebten die Anhänger der Republik von der Hoffnung auf internationale ›humanistische Solidarität‹ und von dem (sich nach 1945 ein letztes Mal intensivierenden) Glauben an baldige Rückkehr. Währenddessen fühlte sich in Francos ›neuem Staat‹ eine junge Garde von Falangisten zur Aufgabe einer geistigen Erneuerung der Nation berufen. Auf beiden Seiten stellte sich erst gegen Ende der vierziger Jahre die Erfahrung ein, daß der Bürgerkrieg den Führungsansprüchen aller Intellektuellen – unabhängig von ihrer politischen Orientierung – ein Ende gesetzt hatte. Die Exilanten mußten erleben, daß ihr Schicksal nur noch als ein Appendix der zum ›Nebenschauplatz‹ reduzierten spanischen Nation angesehen wurde, und erfuhren, wie schwer es war, unter dem Banner ihres ›Humanismus‹ nationalkulturelle Identität zu wahren. Auch die falangistischen Intellektuellen wurden in einer Sphäre neu-ultramontaner Gleichgültigkeit, wie sie von der sich konsolidierenden frankistischen Macht ausging, zu einem bloßen Relikt der Vergangenheit. Als Phase selbstgewisser Unangefochtenheit in der Innenpolitik und einsetzender außenpolitischer Rehabilitierung markierte die Wende zu den fünfziger Jahren den Höhepunkt von Francos Herrschaft – und angesichts des Schweigens von Exil und Falange-Intelligenz – einen kulturellen Tiefpunkt in der spanischen Geschichte. Jenes ›Spanien ohne Probleme‹ war ein Spanien der ruhenden Diskurse. Während die spärlich werdende

National-Literatur innerhalb und außerhalb des Landes immer noch den Bürgerkrieg mit zahllosen Facetten in der kollektiven Erinnerung hielt und manche Autoren begannen, sich sogar auf die eben mit Mühe überwundene Nachkriegszeit nostalgisch zurückzuwenden, erschienen erste Manifestationen einer neuen, religiös motivierten und technologisch orientierten ›individuellen Tüchtigkeit‹. Zeitgleich mit ihnen trat eine Generation des politischen Protests auf die – offiziell geschlossene – politische Bühne. Für keine dieser Positionen war das Fortleben der Bürgerkriegsfronten mehr ein Ziel: von der Staatsmacht (in Maßen) unterstützt und (in Maßen) toleriert, entwickelte sich vielmehr aus beiden Tendenzen, die untereinander in scharfer Opposition stehen wollten und doch konvergierende Wirkungen hatten, jene ›andere‹ spanische Gesellschaft, die zum Erstaunen der Weltöffentlichkeit nach Francos Tod im Jahr 1975 reibungslos in die westlichen Systeme der Politik und der Wirtschaft eintreten konnte. In Jahrzehnten ›ohne Ereignisse‹ hatte sich ein säkularer Einstellungs-Wandel vollzogen: auch in Spanien waren nun Individualität und Gesellschaft in ein Verhältnis produktiver Spannung getreten. ›Literatur‹ freilich hat für die Welt des späten XX. Jahrhunderts, in der Spanien längst eine ›normale Nation‹ geworden ist, nur noch eine sehr diffuse mediale und funktionale Identität. Sie ist Teil (längst nicht mehr ›Gegenüber‹) eines Geflechts aus vielfältigen Alltagswelten, für deren Wirklichkeitsstatus wir noch keine Konzepte haben und dessen Zeithorizonte kaum mehr mit den Erfahrungsmustern aus der ›literarischen Tradition‹ in Einklang zu bringen sind.

Humanistischer Konturenschwund

Zur Scheidelinie zwischen Tod und Leben wurde die Pyrenäengrenze 1939. Aber schon während des ersten Bürgerkriegsmonats, im Juli 1936, hatte es die republikanische Regierung einigen besonders prominenten Intellektuellen ermöglicht, aus Madrid ins Ausland zu entkommen. Zu ihnen gehörten José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Marañón, Ramón Gómez de la Serna, Américo Castro, Azorín, Pedro Salinas, Jorge Guillén.1 Als dann Anfang 1939 die Besetzung Kataloniens durch die nationalen Truppen als unabwendbares Schlußkapitel des Bürgerkriegs bevorstand, flohen in einem monatelang anhaltenden Strom, so heißt es, vierhunderttausend Spanier über die Grenzstationen La Junquera, Port Bou, Puigcerda oder auf anderen Wegen nach Frankreich. Hunderttausend von ihnen sollen bis Oktober 1939 in das selbsternannte ›Neue Spanien‹ zurückgekehrt sein. Was dieser Exodus für das intellektuelle Leben des Landes bedeutet haben muß, wird anhand einer weiteren Zahl deutlich: unter den Flüchtlingen befanden sich ungefähr hundert von den zweihundertfünfzig Universitätsprofessoren, die am Ende des Bürgerkriegs noch in Spanien lebten.2

Die französischen Behörden trennten die Männer der Emigrantenfamilien von den Kindern, Frauen, Greisen und wiesen sie in Lager ein, welche die einschlägige spanische Historiographie *›campos de concentración‹* nennt. Es mag symptomatisch sein – und es ist jedenfalls

nicht frei von Ironie –, daß die Franco-Regierung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in einer Protestnote gegen die einseitige Schließung der französisch-spanischen Grenze eben die Behandlung der spanischen Flüchtlinge in diesen Lagern als einen Verstoß gegen die Konventionen gutnachbarlicher Beziehungen zwischen den Nationen verurteilte.3 Außerhalb der Lager sind Antonio Machado und (1940 in Montauban) Manuel Azaña gestorben. Unter den Emigranten fanden die gelernten Arbeiter meist in der französischen Industrie Beschäftigung, während von denjenigen, die bis zur Okkupation Frankreichs im Jahr 1940 dort weder ein Auskommen erlangt noch das Nachbarland verlassen hatten, manche – etwa der republikanische Politiker Largo Caballero – in deutsche Konzentrationslager verschlagen wurden. So mußten Tausende von Intellektuellen ihre Flucht fortsetzen; sie begannen, an der Peripherie des vom beginnenden Zweiten Weltkrieg überzogenen Europa eine spanische Diaspora zu bilden. Wohin sie gingen und gehen konnten, das hing oft von Zufällen ab, welche sich aus den Rivalitäten zwischen verschiedenen Gruppen in der rasch entstehenden Szene der spanischen Emigrantenpolitik ergaben. Juan Negrín, der letzte Ministerpräsident der Republik, lebte zunächst in London. Auch Belgien und die Schweiz wurden Orte des spanischen Exils. Eine Anzahl von Mitgliedern und Sympathisanten der Kommunistischen Partei Spaniens fanden in Moskau Aufnahme. Zu ihnen gehörte Dolores Ibárruri, die leidenschaftliche politische Rednerin mit dem Beinamen *›La Pasionaria‹,* deren Sohn als Soldat der Roten Armee im Krieg gegen die Wehrmacht fallen sollte. In den Vereinigten Staaten ergaben sich aufgrund des Aufstiegs der Hispanistik zur populärsten Fremdsprachenphilologie für zahlreiche spanische Intellektuelle im Lauf der vierziger Jahre Arbeits- und Überlebensmöglichkeiten an den Universitäten: Américo Castro lehrte in Princeton und San Diego, Pedro Salinas an der Johns Hopkins University, Jorge Guillén am Wellesley College, Tomás Navarro Tomás an der Columbia University, José Montesinos an der University of California/Berkeley, Joan Corominas an der Universität von Chicago, Francisco Ayala an der City University of New York; Juan Ramón Jiménez arbeitete an der Universität von Puerto Rico, der er später seine Privatbibliothek vermachte; Claudio Sánchez Albornoz, der Historiker, begründete eine für die akademische Geschichte Argentiniens bedeutsame Historikerschule in Buenos Aires. In fast allen mittel- und südamerikanischen Ländern, von Kuba über die Dominikanische Republik, Venezuela, Kolumbien, Ecuador, Chile bis Uruguay, haben spanische Intellektuelle Spuren ihrer Arbeit hinterlassen. Doch zu einer wirklichen ›zweiten Heimat‹ für die spanisch-republikanische Emigration wurde vor allen anderen Ländern Mexiko.4

Seit Beginn des Bürgerkrieges hatte die mexikanische Regierung die Republik mit diplomatischen Interventionen, aber auch mit Waffenlieferungen unterstützt. 1937 wurden fünfhundert Kinder aus militärisch bedrohten Gebieten auf Einladung des mexikanischen Präsidenten, General Cárdenas, in Mittelamerika aufgenommen. Als ein Arbeitszentrum für die ersten emigrierten Intellektuellen ließ er 1938 die

Casa de España gründen, aus der – unter dem neuen Namen *›Colegio de México‹* – eine heute prominente akademische Institution wurde. 1940 schließlich beschloß die mexikanische Regierung besondere Erleichterungen zum Erwerb der Staatsbürgerschaft für spanische Emigranten, und diese Maßnahme macht verständlich, warum während der folgenden Jahre mehr als fünfzehntausend Exilspanier in Mexiko eine neue Existenz aufbauen konnten. Über die Beweggründe von so viel Solidarität sind sich die Historiker nicht einig, und ihre langfristigen Auswirkungen (vor allem im Sektor der freien Berufe) lösten durchaus Proteste bei der mexikanischen Mittelschicht aus. Fest steht jedenfalls, daß all diese Maßnahmen zu einem wichtigen Faktor für die außenpolitische Identität Mexikos werden sollten – als einziges westliches Land hat Mexiko erst nach Francos Tod und nach der Herstellung des klassischen Parlamentarismus wieder diplomatische Beziehungen zu Spanien aufgenommen. Aus diesen Ereignissen sind längst obligatorische narrative Stationen in der Geschichte des republikanischen Exils geworden. An ihrem Beginn steht der 13. Juni 1939, als 1599 spanische Flüchtlinge an Bord des französischen Schiffs *Sinaia,* das ehemals islamische Pilger nach Mekka transportiert hatte, in Mexiko ankamen. Was den Flüchtlingen diese Überfahrt bedeutet haben muß, vergegenwärtigt ein Detail: sie hatten die Decks und die Gänge des Schiffs nach den Namen von Madrider Stadtvierteln und Straßen benannt. Die Kabinen erster Klasse hießen *›Barrio de Salamanca‹,* das Oberdeck *›Calle de Alcalá‹.*5

Bis hierher konnten wir mit einigem Anspruch auf Plausibilität eine ›Geschichte der spanischen *Literatur*‹ weitererzählen – so als sei es selbstverständlich, die Geschichte einer Institution weiterzuerzählen, als deren *Ende* wir den Tod der Schriftsteller im spanischen Bürgerkrieg aufgefaßt hatten. Denn eben der Exodus der republikanischen Intellektuellen läßt sich als Epilog zur Geschichte des Bürgerkriegs verstehen. Aber ist dann nicht wenigstens der Epilog zur spanischen Literaturgeschichte notwendig auf die Episode des Exils begrenzt? Zunächst will ich – präzisierend – daran erinnern, was mit der Rede vom ›Tod der Literatur im Spanischen Bürgerkrieg‹ gemeint war. Sie bezog sich auf das tödliche Ende der vom aufklärerischen Denken gehegten Illusion, daß die Intellektuellen berufen und fähig seien, über das Medium ihrer Diskurse, über die ›Literatur‹ also, eine bessere, glücklichere oder gar menschlichere Gesellschaft herbeizuschreiben. Vielleicht war nie zuvor die Anziehungskraft dieser Illusion so groß gewesen wie in den wenigen Jahren der Zweiten spanischen Republik und des Spanischen Bürgerkriegs, und eben aus dieser Faszination hatte ein Optimismus gelebt, dessen Blindheit sich als tödlich für die Literatur und die Literaten erwies. Doch offenbar ist das halbe Jahrhundert unseres Abstands zum Spanischen Bürgerkrieg die notwendige Voraussetzung für ein solches Fazit. Denn bei den Emigranten etwa, die im Sommer 1940 Aufnahme in Mexiko fanden, war nicht allein der Glaube an die politisch-humanitäre Macht der Literatur ungebrochen; kaum der Todesgefahr entkommen, überlasteten sie das, was sie ›kulturelle Arbeit‹ nannten, mit dem bizarren Vertrauen, sie

könnte die Rückkehr in die Heimat und die Übernahme der politischen Macht bewirken. Verständlicher wirkt auf uns zunächst die Erwartung der falangistischen Intellektuellen, nach dem Sieg – vermeintlich ›ihrem‹ Sieg – des frankistischen Heeres im Bürgerkrieg nun die Mission einer ›geistigen Wiedergeburt Spaniens‹ übernehmen zu dürfen. Heute können wir sehen, daß diese Gewißheit kaum weniger illusionär war als die Träume der Emigranten. Den Prozeß der Intellektuellen-Desillusionierung zu vergegenwärtigen, ist die *erste Aufgabe* der nun folgenden Seiten. Und weil es sich dabei ja um zwei, unter ganz verschiedenen Bedingungen stehende Prozesse der Desillusionierung handelt, ist das letzte Kapitel meiner Geschichte der spanischen Literatur durchaus mit der These vereinbar, daß *die* Literatur, nicht nur die spanische Literatur, Opfer des Bürgerkriegs geworden war. Die Agonie des historisch verspäteten – und deshalb national spezifischen – Sendungsbewußtseins der spanischen Intellektuellen diesseits und jenseits des Atlantik ist aber auch ein Symptom für den weit bedeutsameren Sachverhalt, daß die nationale Identität Spaniens heute, gegen Ende des XX. Jahrhunderts, weitgehend nivelliert ist. Spanische Geschichte und spanische Kultur sind in die Normalität der ›westlichen Welt‹ eingeschert. Diese Geschichte vom Ende der nationalen Geschichte als Partikular-Geschichte nachvollziehbar zu machen, ist die *zweite verbleibende Aufgabe* meines Buchs.

Dabei ergeben sich besondere Darstellungsprobleme. Sollte es nämlich zutreffen, daß Spanien im letzten halben Jahrhundert ein westliches Land ›wie jedes andere‹ geworden ist und diese Entwicklung ihre Artikulation vor allem in der langen Agonie – historisch verspäteter – Intellektuellen-Hoffnungen fand, dann geht es – historiographisch – darum, die vielleicht profundeste Veränderungsphase einer tausendjährigen Geschichte ohne die Orientierungs- und Gliederungs-Marken ›herausragender Ereignisse‹ zu erzählen. Denn Spaniens Geschichte seit 1939 ist – auf den ersten Blick – eine undramatische Geschichte. Daß ich angesichts dieser Schwierigkeit nicht auf ein – sich neuerdings wachsender Beliebtheit erfreuendes – narratives Muster zurückgreife, welches Spaniens ›Normalisierung‹ der vermeintlichen politischen Genialität des Francisco Franco zuschreibt, versteht sich. Die ›Normalität‹ in den westlichen Gesellschaften des späten XX. Jahrhunderts bedeutet, daß ›das Leben‹ als ein durch vielfältige Kommunikations-Medien vermitteltes Leben erfahren wird. Die – geschichtsphilosophische – Frage, ob diese Erfahrung ›tatsächlich‹ eine Innovation in den menschlichen Lebensformen ausmacht, braucht uns vorerst nicht zu beschäftigen. Ein – zweites – Darstellungsproblem jedoch entsteht dadurch, daß mittlerweile die über Jahrhunderte aus der Dichotomie ›Literatur/Leben‹ konstituierte Identität des Mediums ›Literatur‹ diffus wird.6 Statt ›dem Leben‹ gegenüber zu stehen, auf ›das Leben‹ zu wirken, ›das Leben‹ zu reflektieren, erscheint die Literatur jetzt – gemeinsam mit anderen Diskursen und anderen medial geprägten Erlebnisformen – als ein Teil des Lebens. Noch weniger als in den vorausgehenden Kapiteln können wir uns deshalb auf die (ohnehin problematischen) Ergebnisse einer Kanonbildung verlassen, aus der sich so etwas wie eine extensionale Definition von ›Literatur‹ ergeben hatte.

Die historiographischen Selektionsentscheidungen werden also in diesem Schlußkapitel noch prekärer – und dies nicht, jedenfalls nicht allein deshalb, weil, wie man in vergleichbaren Situationen apologetisch festzustellen pflegt, im XX. Jahrhundert allzu viel Literatur gedruckt wurde oder weil uns gar ein für bündige Selektionsentscheidungen ›notwendiger‹ historischer Abstand noch fehlte.

Wenigstens macht es uns angesichts so vielfältiger Probleme die (narrative) Rückkehr zu den spanischen Emigranten der Jahre 1939/1940 in Mexiko leichter, die Fortsetzung ihrer Geschichte mit dem Sachverhalt aufnehmen zu können, daß gerade für sie Begriffe wie ›Kultur‹ oder ›Literatur‹ durchaus unproblematisch geblieben waren. Bereits in Paris war unter dem politischen Einflußbereich von Juan Negrín und vor allem auf Initiative von José Bergamín, dem Herausgeber der Zeitschrift *Cruz y Raya,* im März 1939 eine *Junta de Cultura Española* gegründet worden.7 Ihre Mitglieder hatten als Passagiere der *Sinaia* Mexiko erreicht, wo sie einen Verlag *(›Seneca‹)* und im Februar ihre eigene *Casa de Cultura* eröffneten: 3 *La Junta de Cultura Española representa la voluntad de asegurar la propia fisonomía espiritual de la cultura española, favoreciendo su natural desarrollo y, consecuentemente, la de unir y ayudar en sus trabajos a los intelectuales españoles expatriados.*8 Als ein weiteres Instrument zur Verwirklichung solch hehrer Mission entstand die Zeitschrift *España Peregrina,* von der neun Ausgaben (mit einer Auflage von etwa zweitausend Exemplaren) erschienen, bevor ihre Publikation Ende 1940 – wohl aus finanziellen Gründen9 – eingestellt werden mußte. So wie die neue *Casa de Cultura* am Vorbild der während der Schlußphase des Bürgerkriegs zeitweilig von Antonio Machado geleiteten *Casa de Cultura* in Valencia ausgerichtet war, richtete José Bergamín *España Peregrina* unübersehbar am Modell seiner eigenen Zeitschrift *›Cruz y Raya‹* aus – und an Antonio Machados *Hora de España.* Deshalb ist es auch kaum überraschend, daß für den Diskurs von *España Peregrina* schier unendliche Ketten semantischer Kontiguität zwischen ohnehin schon abstrakt-unverbindlichen Begriffen charakteristisch wurden, die sich um das – offenbar noch immer nicht ganz verbrauchte – linksrepublikanische Lieblings-Konzept *›pueblo‹* schlangen:

3 Por eso nosotros, intelectuales españoles, herederos en el espíritu de los afanes de nuestro pueblo, participantes de la voluntad española de alzarse hasta un mundo en que luzca en todo su esplendor la dignidad del ser humano, proclamamos públicamente nuestra decisión de no perdonar esfuerzo ni sacrificio que pueda conducir al triunfo de la causa universalizada de España en su territorio y en el orbe.10

Die spanischen *Intellektuellen,* so können wir paraphrasieren, sollen (mit welchem historischen oder moralischen Recht auch immer) das spanische *Volk* beerben; sie repräsentieren den Willen *Spaniens,* und der Wille Spaniens wird als *Menschheits*anliegen identifiziert. Doch mit der Sequenz ›spanische Intellektuelle/Wille Spaniens/Menschheit‹ ist diese Kontiguitätskette noch längst nicht abgeschlossen. In der letzten Ausgabe

rief *España Peregrina,* eine historisch-typologische Identität zwischen der Epoche der Kolonialisierung und der eigenen Gegenwart postulierend, zur Vereinigung der *spanischen Emigranten* mit den *Mexikanern* auf, nicht ohne wiederum die Phalanx der hehrsten und allgemeinsten Menschheitswerte als Bezugspunkt solcher Fusion zu benennen:

3 Para que a través de nosotros la vida triunfe dando libertad al ser, abriendo las compuertas de la conciencia, transformando la sociedad de hombres y pueblos, caminando hacia la universalidad en una vanguardia destacada al modo como eran vanguardia de España y del mundo aquellos hombres que en 1492 encerraban las carabelas descubridoras. No es otro el contrato que entonces celebró tácitamente España con el Nuevo Mundo.11

Angesichts solcher Sätze sehnt sich der Leser nach prägnanzstiftenden Gegenbegriffen, wie sie der Diskurs von *España Peregrina* höchstens konnotierte – und zwar vor allem dann, wenn er die Emigranten (und mit ihnen die ›Mutter Spanien‹) als Opfer erscheinen ließ:

3 La época universal, que abre en la historia *el holocausto de la Madre España,* señala sin duda el tiempo de vuestra madurez en que habéis de desarrollar lo que os es peculiar y definitivo, la esencia del Nuevo Mundo que continentalmente os diferencia y caracteriza. Entre vosotros nos hallamos movidos por un mismo designio histórico, consagradados a una empresa similar de mundo nuevo. Aquí está nuestra voz, nuestra verdad, nuestro horizonte. Llevamos un mismo camino. ¡Ojalá nos hermanemos en una sola marcha!12

Man sieht, wie semantische Oppositionen über die Stufen ›Ähnlichkeit/Einigkeit/Brüderlichkeit‹ in einem Horizont des allgemein Humanitären aufgingen. Es lag in der Konsequenz dieser unendlich wiederholten Diskurs-Bewegung, daß das allgemein Humanitäre am Ende in das ›Sein‹ (an sich) überführt wurde: 3 *lindamos ya con un concepto más elevado consciente de libertad, con una moral más compleja y precisa, con una justicia por fin comprensible para la conciencia humana, con la directa vecindad del ser.*13 Nichts hätte aber für das Überleben der spanischen Kultur im Exil vernichtender sein können als dieser Hang zur semantischen Kontiguität und zur Abstraktion. Denn schon die Sprachgemeinschaft zwischen Spaniern und Lateinamerikanern – so dankbar sie auch von den Flüchtlingen erlebt wurde – war eine latente Bedrohung für das Überdauern kultureller Identität: sie allein hätte es gefordert, zunächst kulturelle Differenzen erfahrbar zu machen. Daß gerade dieser Versuch nicht einmal unternommen wurde, mag hinter den – vordergründig – ökonomischen Motiven die Erklärung für das Scheitern von Exilzeitschriften wie *España Peregrina* und vor allem für das Scheitern der kulturellen Mission der Emigranten sein.

Zur gleichen Einsicht führt die ganz andere Geschichte der zeitgenössischen, ebenfalls in Mexiko verlegten Zeitschrift *›Romance – Revista Popular Hispanoamericana‹.* In ihrem Redaktionskomitee arbeiteten von Beginn spanische und mexikanische Intellektuelle zusammen, sie wurde mit mexikanischem Kapital finanziert und soll

zunächst ein erstaunlich breites Publikumsinteresse geweckt haben.14 Wie *España Peregrina* war *Romance* am Modell von Antonio Machados *Hora de España* ausgerichtet, am Programm der Annäherung und Solidarisierung zwischen den ›Intellektuellen‹ und den ›Massen‹ (dem ›Volk‹) über das Medium der Kultur. Das von den Herausgebern mit Antonio Machado geteilte Bedenken, hinter diesem Programm möchte sich eine autoritäre Attitüde des Belehrens verbergen, spricht deutlich aus den Motti, mit denen die beiden ersten Nummern von *Romance* überschrieben waren: 3 *›La cultura no se hereda ni se transmite: se conquista‹* (1. Februar 1940) und *›Siempre que advirtáis un tono seguro en mis palabras, pensad que os estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo (Sentencias de Juan de Mairena).‹ Antonio Machado* (15. Februar 1940).

Tatsächlich verdoppelt die Geschichte von *Romance* nur die Erfahrung des Identitätsverlusts, dem allzu humanitäre – und allgemeine – Konzepte von ›Kultur‹ unterliegen müssen. Horizont der so gut gemeinten Vermittlungs-Bemühung war seit der ersten *Romance*-Nummer die Weltkultur – von Leo Tolstoj und Thomas Mann über die zeitgenössische mexikanische *pintura mural* bis hin zu einer *Crónica de Nueva York* und einem halb kritischen, halb enthusiastischen Bericht über die neuesten Hollywood-Produktionen. Doch im thematischen Zentrum der Zeitschrift stand unübersehbar die *spanische* Kultur in ihrer ganzen ›historischen Tiefe‹. Schon die Titelseite der ersten Nummer von *Romance* nahm Bezug auf den fünften Todestag von Valle-Inclán; ein Text von Unamuno öffnete den Weg zu einer politischen Sicht auf Goyas Malerei bis hin zur Lyrik des Fray Luis de León und den *coplas* des Arcipreste de Hita. In der sechzehnten Ausgabe der Zeitschrift hingegen tauchte unter dem Bolívar-Zitat 3 *›Un pueblo ignorante es instrumento ciego de su propia destrucción‹* und neben Madame de Staël, Alphonse Daudet, sowie einem gegen die Ansprüche der Nazi-Kultur verteidigten Friedrich Nietzsche als einziger Repräsentant spanischer Kultur José Ortega y Gasset auf – und zwar lediglich am Rande eines Essays über die Konkurrenz zwischen philosophischem und literarischem Diskurs. Nach dem Erscheinen dieser Nummer wurden die spanischen Emigranten unter den Redaktionsmitgliedern von *Romance* ausgebootet – sie führten dies selbst auf die Intrigen vermeintlich eifersüchtiger mexikanischer Kollegen zurück.15 Noch einmal kann man sich fragen, ob die Exilanten dazu nicht – mindestens – beigetragen hatten durch jene Preisgabe der Identität spanischer Kultur, mit der sie ihre Zugehörigkeit zur ›Menschheitskultur‹ erkaufen zu müssen glaubten.

Selbstverständlich beschränkten sich die Aktivitäten der spanisch-republikanischen Emigranten nicht auf das Abfassen kulturpolitischer Programmschriften und auf Gesten kultureller Vermittlung. Vor allem *España Peregrina* reproduzierte schon bekannte und lancierte neue Literatur-Texte. Doch auch diese Sektion der Zeitschrift war beherrscht von einer Tendenz zur Auflösung semantischer Prägnanz und historisch-pragmatischer Konkretheit. In der ersten Nummer von *España Peregrina* war Federico García Lorcas Gedicht *›Grito hacia Roma‹* aus dem *Poeta en Nueva York* abgedruckt. Ein Motiv für diese Reproduktion mag die damals

schon als sicher geltende Annahme gewesen sein, daß Lorca während des Bürgerkriegs von der politischen Rechten ermordet worden sei. Wenn bei hinreichender Bereitschaft zur Allegorese – oder anders formuliert: angesichts einer Bereitschaft, alles historisch Konkrete in den Horizont übergreifender Menschheitsprobleme zu stellen – ließ sich selbst Lorcas aggressive Individuellen-Klage über die Metropole New York als Antizipation von Leiden der Opfer des Bürgerkriegs deuten:

3 Manzanas levemente heridas
por finos espadines de plata,
nubes rasgadas por una mano de coral
que lleva en el dorso una almendra de fuego
peces de arsénico como tiburones
tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,
rosas que hieren
y agujas instaladas en los caños de la sangre,
mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos
caerán sobre tí.16

Wo der Rezipientenblick unscharf genug geworden war, um Federico García Lorcas Leiden an New York in die Leiden der Bürgerkriegsopfer übergehen zu lassen, da konnte man am Ende *jede* Exil-Situation aus der Geschichte mit dem mexikanischen Exil der republikanischen Spanier identifizieren. In der siebten Nummer von *España Peregrina* etwa findet sich das polternd-pathetische ›Fragment‹ *España libre* aus der Feder von José Manuel de Heredia, einem der Poeten des spanischen Exils in der Epoche Fernandos VII.:

3 ¡Ignominia fatal!, ya conmovido.
Arde mi corazón en viva saña.
¿Quién el bárbaro fue, mísera España,
que a extremo tan fatal te ha reducido?

...

... tus hijos fueron
Los que anhelando por mandarte esclava,
La cadena execranda te pusieron,
El yugo ignominioso te cargaron.17

Losgelöst von den spezifischen Referenzen des frühen XIX. Jahrhunderts glitt solch wuchtiger Diskurs in die Zonen unverbindlicher Menschheitspoesie. Hier genau lag aber das Problem der um 1940 aktuellen Emigranten-Lyrik: sie konnte entweder Zeugnis für individuelles Leid sein (und unter dieser Perspektive betrachtet teilen viele ihre Texte ein spezifisches Pathos mit anderen Dokumenten aus der ›Geschichte der Besiegten‹) oder sie mußte, um im Exil-Land Resonanz zu finden, die Konkretheit akuter Erfahrung umsetzen in die fatale Abstraktheit ›allgemein-menschlicher‹ Situationen. Rafael Albertis gegen Ende der vierziger Jahre geschriebenes Gedicht *Retornos frente a los litorales*

españoles repräsentiert mit der Fülle autobiographischer Reminiszenzen, welche durch den Blick auf Spaniens Küsten von Bord eines Schiffes ausgelöst werden, die eine, allzu partikulare Seite dieser Alternative.18 Bei León Felipe kehrt der allgemein-europäische Topos vom Meer als Gegenpol und zugleich Metonymie der individuellen Einsamkeit und Trauer zurück:

> 3 Si hay una luz que es mía,
> aquí ha de reflejarse y rielar,
> en el espejo inmenso de mis lágrimas,
> en el mar,
> en el mar.19

Eine ähnliche Alternative kennzeichnet den Horizont der im Exil entstandenen spanischen Erzählungen und Romane. Weil die prägenden Erfahrungen der Autoren kaum einmal Erfahrungen aus der Welt ihrer Exilländer waren, waren sie entweder – wo immer sie Szenen aus ihrer ›Heimat‹ evozierten – auf die Bereitschaft ihrer neuen Leser zur Allegorese angewiesen oder sie wählten selbst schon eine allegorische Ausdrucksform, die dann rasch in prekäre Nähe zum philosophischen Diskurs rückte. Allzu philosophisch geriet so vielleicht der 1950 veröffentlichte Roman *›La bomba increíble‹* von Pedro Salinas als eine Reaktion auf jenen Menschheits-Schock, den die Detonation der ersten Atombombe am Ende des Zweiten Weltkrieges ausgelöst hatte. Er beschreibt die Leiden der Bürger eines Zukunftsstaates, deren Existenz auf die kriegsorientierten Prinzipien wissenschaftlich-technischer Vernunft reduziert werden soll. In den zwischen 1943 und 1951 erschienenen drei Teilen von Max Aubs *Laberinto mágico* hingegen werden der Spanische Bürgerkrieg und seine Vorgeschichte aus dezidiert republikanischer Perspektive erzählt, aus einer Perspektive also, an deren ethischer Legitimität außerhalb Spaniens ohnehin kaum ein Leser zweifeln konnte – weshalb dieser Roman zum Thema eines nationalen Schicksals wohl am ehesten eine Rezeption als Parabel zum übergreifenden Problem des Verhaltens von Menschen in Katastrophensituationen nahelegte. Solche Bürgerkriegsromane immerhin scheinen – weil sie zugleich ein historisches Interesse weckten und mit einer bestimmten Typologie von Protagonisten der Identifikationsbereitschaft ihres Publikums entsprachen – bis weit in die fünfziger Jahre hinein eine intensive (internationale und spanische) Leserfaszination gebunden zu haben.

Zu einem veritablen Bestseller wurde Ramón José Senders *Réquiem por un campesino español* aus dem Jahr 1950, eine im Exil geschriebene, zwischen Roman und Novelle stehende Erzählung, welche prägende Wirkung bei einer neuen spanischen Lesergeneration erlangte. Möglicherweise hatte Sender einen Punkt der Optimierung zwischen historischem und psychologischem Roman getroffen. Aus der Perspektive eines Dorfpriesters, der sich auf die Totenmesse für den Titelhelden vorbereitet, schildert er die in der frühen Phase der Bürgerkriegs kulminierende Biographie eines ›spanischen Bauern‹. Als der junge Paco –

gegen den Willen seiner kirchenfernen Familie – den Priester als Ministrant auf dem Weg zur Spendung der Sterbesakramente im Haus der Dorfärmsten begleitet hatte, war sein Mitgefühl mit den Entrechteten geweckt worden. Dieser dominante Zug in Pacos Charakter hatte ihn bei Beginn des Krieges zu einem der aktiven Rebellen gegen den über die Bauern herrschenden *Duque* werden lassen. Doch aus der Stadt kamen bewaffnete *señoritos* – mit deutlichen Zügen eines falangistischen Stoßtrupps – und unterdrückten grausam den Aufruhr. Nur Paco gelingt es, ihnen zu entgehen – er verschanzt sich außerhalb des Dorfes. Von Pacos Feinden bedroht, verrät der Priester dessen Versteck, und unbeeindruckt von dem Versprechen, sein Leben zu schonen (mit dem die *señoritos* dem Priester diesen Verrat abgekauft haben) töten sie Paco. 3 *Al menos,* mit diesem Selbstgespräch des nicht zum Märtyrer gewordenen Geistlichen endet das Buch, *nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia ... y pensaba aterrado y enternecido al mismo tiempo: Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de réquiem, que sus enemigos quieren pagar.*20 In der Ambivalenz der Lektüremöglichkeiten, welche diese Erzählung gegenüber der inneren Ambivalenz des Geistlichen und der Mörder eröffnet, die eine Totenmesse für ihr Opfer bezahlen, liegt wohl ihre besondere Stärke – oder zumindest die Voraussetzung für ihren großen Erfolg. Denn man kann das *Réquiem* einerseits als Entlarvung klerikaler und kirchlicher Hypokrisie lesen. Andererseits steht aber auch der ›tragischen‹ Rezeptionsweise nichts – oder jedenfalls nur wenig – im Weg, die den Mördern und vor allem dem Priester-Verräter den gleichsam ›mildernden Umstand‹ eines Handelns in der Konsequenz eigener moralischer Überzeugungen konzedierte.

Dem humanistischen Konturenschwund wie dem Zwang zu Allegorie und Allegorese sind jene Intellektuellen des spanischen Exils wohl am ehesten entgangen, welche bald Distanz nahmen vom Thema und von der existentiellen Situation des Heimatverlustes. Der 1923 geborene Jorge Semprún kämpfte in der französischen *Résistance* gegen die deutsche Besatzung, und er veröffentlichte, bereits zu einem gerade von Intellektuellen vielgelesenen Autor der französischen Sprache avanciert, 1963 den autobiographischen Roman *Le grand voyage.* Dort wird die Erfahrung seiner Deportation von Compiègne nach Buchenwald verdichtet zu einem Pläydoyer für die Weigerung, das Grauen jener Phase in der europäischen Geschichte und die Motive seiner Urheber verstehen zu wollen. In den Vereinigten Staaten schrieb Américo Castro sein erstmals 1948 publiziertes Buch *›España en su historia‹,* und in Buenos Aires entstand die fünf Jahre später erschienene Replik *›España – un enigma histórico‹* von Claudio Sánchez Albornoz. Castro und Sánchez Albornoz setzten im Exil die lange vor dem Bürgerkrieg in Spanien begonnene wissenschaftliche Arbeit fort – und haben, davon war bereits die Rede, mit ihrem polemischen Dialog aus der Ferne die letzte Phase der obsessiven Diskussion um die ›historische Identität Spaniens‹ beherrscht. Besonders bemerkenswert ist die Beobachtung, daß die beiden Kontrahenten ihre lebenslangen Reflexionen *nicht* unmittelbar mit der aktuellen politischen Situation in Spanien nach dem Bürgerkrieg koppelten, obwohl doch

gerade ihr gemeinsames Thema dies nahegelegt haben muß. Selbst Sánchez Albornoz, der von 1962 bis 1970 der republikanischen Exilregierung vorstand, nahm solche Distanz explizit im Vorwort seines Hauptwerks für sich in Anspruch:

3 No pretendo brindar ninguna panacea curativa de los males de mi patria. Me daré por satisfecho si el aldabonazo suscita en España y en el mundo hispano nuevos estudios y nuevas meditaciones en torno al gran interrogante; si doy temas de reflexión y de investigación a las nuevas generaciones de historiadores peninsulares y americanos; y si llego a todos los hispanos de una y otra orilla del Atlántico, con una explicación de nuestro pasado común, una centella de esperanza hacia el mañana.21

Das zitierte Buch trägt die Widmung: 3 *A la República Argentina, para mí, segunda España.*

Wohl keiner unter den Spanien, die ihr Land in den Jahren des Bürgerkriegs verlassen mußten, hat die internationale Kultur in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts so nachhaltig beeindruckt und mit Gesten, Formen, Inhalten aus der spanischen Tradition beeinflußt wie der schon im vorausgehenden Kapitel häufig zitierte Luis Buñuel. Exemplarisch ist der Fall seines Exils nun deshalb, weil gerade er, der die mexikanische Staatsbürgerschaft erwarb, ohne in Mexiko ein ›Spanien jenseits des Atlantik‹ zu suchen, sich nie in die Starre eines engagierten und ebenso konsequenten Antifrankismus treiben ließ: 3 *Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: »Si desaparezco, buscadme en cualquier parte menos allí«.22* So beginnt das einschlägige Kapitel in seinen Memoiren, um dann die Übersiedlung nach Mexiko im Jahr 1946 auf die dreifache Zufallskonstellation zurückzuführen, die sich ergab aus dem Angebot, in Mexiko einen Film zu drehen, dort die Bekanntschaft eines prominenten Ethnologen zu machen und schließlich bei der Abwicklung der bürokratischen Formalitäten mit der Hilfe eines ehemaligen Adjudanten rechnen zu können. Nur wenige Seiten danach erwähnt Buñuel – scheinbar kommentarlos – den bis zur Beleidigung gesteigerten Protest engagierter Exilspanier in Mexiko anläßlich seiner Entscheidung, in den frühen sechziger Jahren den Film *›Viridiana‹* in Spanien zu drehen. Die öffentliche Aufführung von *Viridiana* wurde dort am Ende von der Zensur untersagt, und angesichts des von dieser Entscheidung ausgelösten Skandals soll auch Franco den Film (›sogar zweimal‹, sagt Buñuel) gesehen haben: 3 *según lo que me contaron los coproductores españoles, no encontró en ella nada muy censurable (a decir la verdad, después de todo lo que había visto, la película debía de parecerle bien inocente). Pero rehusó revocar la decisión de su ministro ...*23 Was Buñuel als Regisseur durch diese genußvoll auf Widersprüche fixierte Distanz gewann, war die Freiheit zur Uneindeutigkeit. Und daß er so frei war, sich diese Freiheit zu nehmen, muß wohl zu tun gehabt haben mit seiner Skepsis gegenüber jeglichem Glauben an die Segnungen der Kultur:

3 Nunca he sido un adversario fanático de Franco. A mis ojos, no representaba al diablo en persona. Incluso estoy dispuesto a creer que evitó que una España exangüe fuese invadida por los nazis. Aún en lo que le afecta, dejo lugar a una cierta ambigüedad. Lo que me digo ahora, mecido por los sueños de mi inofensivo nihilismo, es que el mayor desahogo económico y la cultura más desarrollada que se encontraban al otro lado, en el lado franquista, hubieran debido limitar el horror. Pero no fué así. Por esta razón, a solas con mi Dry-Martini, dudo de las ventajas del dinero y de las ventajas de la cultura.24

Buñuels Werk gewann Konturen, weil er auf eine ›politische Mission‹ verzichtete und deshalb nicht gezwungen war, die in Vieldeutigkeit angelegte Identität seiner Filme einer Festlegung auf Eindeutigkeit zu opfern, wie sie sich aus der Kopplung mit ›politischer Moral‹ unweigerlich ergeben hätte. Wer aber, wie Luis Buñuel, dem unendlich guten Willen der Exilkultur seinen Enthusiasmus verweigerte und sich deshalb einen gelassenen Blick auf das Spanien der frankistischen Ära gestattete, konnte in die prekäre Situation geraten, als Apologet des Faschismus abgelehnt zu werden.

Da dieses Kapitel Buñuels Doppelperspektive übernimmt, stellt sich die Frage, ob – und wie – man solcher Kritik entgehen kann. Alles wird von der Konsequenz abhängen, mit der die Distanz gegenüber dem Schema ›das eine Spanien und das andere nicht‹ bewahrt werden kann. Dabei setzen wir voraus, daß das Ziel einer erneuten – und in sich natürlich berechtigten – moralischen Verurteilung des Frankismus keinen argumentativen Aufwand mehr rechtfertigt. Trotzdem wirkt bis heute jener Gestus der Anbiederung peinlich, mit dem ein Ramón Gómez de la Serna – ›Ultraist‹ der ersten Stunde und Bürgerkriegsflüchtling des ersten Monats – 1940 in der falangistischen Illustrierten *Vértice* seinen Entschluß zu rechtfertigen suchte, bei aller Beistimmung für das Spanien der Sieger in der Distanz, nämlich in Argentinien, zu bleiben:

3 Estoy aquí, permanezco aquí porque con cierto prestigio, conseguido a través de muchos años, aclaro las posibilidades de grandeza en que ha entrado España. Llego a toda América por los correos aéreos. Soy el vigía particular. Es necesario ser aquí el español que no se va pudiendo irse, porque aclara lo que sucede ahí, lejos, sólo trazando con el dedo en el horizonte del mar las altas tribunas que presiden los desfiles, los elevados palios (...). Desde mi ventana penitencial soy el inofuscado y tengo la verdadera perspectiva de España. Enamorado de la perspectiva que se obtiene desde aquí, encuentro mi misión en este conseguir una mejor copia del vuelo, de la expresión y del paisaje poético de España y mostrárselo a los americanos.25

Ganz im Gegensatz zu Gómez de la Serna legte sich José Ortega y Gasset während der letzten fünfzehn Jahre seines Lebens radikale politische Enthaltsamkeit auf – bis zu seinem Tod im Jahr 1955 veröffentlichte er nicht ein Wort an politischer Stellungnahme mehr –, aber er verließ mit seiner Rückkehr von Argentinien über Portugal nach Spanien die Position der räumlichen Distanz.26 Schweigende Präsenz allein kreiert freilich auch schon eine Rolle des politischen Protests – und deshalb konnte es Ortega nicht vermeiden, einen Part auf der politischen Bühne des Frankismus mit-

zuspielen. Es kursierten – für die Machthaber jedenfalls nützliche – Gerüchte über Pläne, Ortega zum Minister zu ernennen.27 Umgekehrt gab seine Anwesenheit in Spanien Franco die Gelegenheit, bei einer Neujahrsansprache wenige Monate nach Ortegas Tod diesen als Relikt des republikanischen Freimaurertums (und das hieß für Franco, wir werden darauf zurückkommen: als Ausbund des Bösen und Anti- Spanischen) zu identifizieren.28

Während also Ortega y Gasset 1945 nach Madrid zurückgekehrt war (ohne freilich seine Wohnung in Portugal aufzugeben), reiste Negrín als Ministerpräsident der Exilregierung von London nach Mexiko, wo im August 1945 das Exil-Parlament zusammentrat.29 Nachdem die neugegründeten Vereinten Nationen wenige Wochen zuvor Francos Spanien aus der Gemeinschaft der Völker ausgeschlossen hatten (Ende 1946 sollte allen Mitgliedsstaaten der UNO ein Abbruch diplomatischer Beziehungen mit Spanien nahegelegt werden), war das Jahr nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs der historische Augenblick der konkretesten – und zugleich der letzten konkreten – Hoffnungen auf eine Wiedereinrichtung der Republik. Negrín trat zurück, zu seinem Nachfolger wurde der Chemie- Professor José Giral gewählt, der schon bald den Sitz der Exilregierung nach Paris verlegte. Doch so viel Moral wie in der Euphorie des Weltkriegs-Endes können sich Politiker auf internationaler Bühne langfristig nicht leisten – und eben deshalb wurden die auf Moral fundierten Hoffnungen der Exil-Republikaner schon bald zu Illusionen, ja zu Obsessionen der Marginalisierten. Im Jahr 1948, da die sozialistische und die monarchistische Fraktion der Emigranten mühsam einen Anti-Franco-Pakt zustande gebracht hatten, ließ Franco mit Don Juan de Borbón, den die Monarchisten auf den Thron zurückbringen wollten, eine Vereinbarung über die Erziehung seines Sohnes Juan Carlos in Spanien aushandeln. 1950 wurde der Boykottbeschluß der UNO gegenüber Spanien aufgehoben, und nur ein Jahr später waren Mexiko und Jugoslawien die einzigen Länder, welche weiterhin an der ausschließlichen Anerkennung der Exilregierung festhielten. Deren Schattenexistenz überdauerte zwischen absoluter Machtlosigkeit und absoluter Überzeugung von der eigenen welthistorischen Legitimität den Frankismus.

Als Ergebnis offenbar umständlicher Debatten gab die Exilregierung am 21. Juni 1976, sechs Tage nach den ersten Parlamentswahlen der neuen politischen Ära Spaniens, sieben Monate nach Francos Tod und vierzig Jahre nach den Parlamentswahlen von 1936 ihre Selbstauflösung bekannt: 3 *Las instituciones de la República en el exilio ponen así término a su misión histórica que se habían impuesto. Quienes las han mantenido hasta hoy se sienten satisfechos porque tienen la convicción de haber cumplido con su deber.30* Schon am 18. März desselben Jahres hatte Mexiko seine diplomatischen Beziehungen zur Exilregierung aufgehoben. Daß der letzte Botschafter der Exilregierung in Mexiko vor der Presse jenen Tag ›den traurigsten Tag seines Lebens‹31 nannte, kann niemand verstehen, der ausschließlich auf die *politische* Geschichte des spanischen Exils blickt.

Strangulierter Faschismus

Am 1. April 1939, jenem Datum, unter dessen Tagesbefehl Franco als *Generalísimo* der ›nationalen‹ Streitkräfte den Bürgerkrieg für beendet erklärt hatte, war ein denkwürdiges Telegramm im Hauptquartier von Burgos eingegangen:

3 Levantando nuestro corazón al Señor, agradecemos sinceramente, con V.E., deseada victoria católica España. Hacemos votos para que este queridísimo país, alcanzada la paz, emprenda con nuevo vigor sus antiguas y cristianas tradiciones, que tan grande le hicieron. Largos sentimientos efusivamente enviamos a Vuestra Excelencia y a todo el noble pueblo español nuestra apostólica bendición. *Papa Pío XII.*32

Umgehend antwortete der Empfänger:

3 Intensa emoción me ha producido paternal telegrama de Vuestra Santidad con motivo victoria total de nuestras armas que en heróica cruzada han luchado contra enemigos de la religión, de la Patria y de la civilización cristiana. El pueblo español, que tanto ha sufrido, eleva también, con Vuestra Santidad, su corazón al Señor, que le dispensó su Gracia, y le pide protección para su gran obra del porvenir, y conmigo expresa a Vuestra Santidad inmensa gratitud por sus amorosas frases y por su apostólica bendición, que ha recibido con religioso fervor y con la mayor devoción hacia Vuestra Santidad. *Francisco Franco, Jefe del Estado Español.*

Aus weiter Distanz zu einer – chronologisch nahen – Zeit, da es Menschen gegeben haben muß, welche den Inhalt solcher Sätze wörtlich und ernst nahmen, wirken diese beiden Telegrammtexte zunächst vor allem komisch. Diese Komik erwächst aus einer Reihe von Spannungen. Aus der Spannung zwischen dem Ritual eines apostolischen Segens, für das Wörter nicht wegen ihrer Bedeutung, sondern wegen der immer neu und immer gleich von ihnen konstituierten Form wichtig sind, und dem vom Medium ›Telegramm‹ suggerierten Drang, Wörter zu sparen;33 aus der Spannung zwischen dieser zunächst gesuchten Orientierung am ›Telegrammstil‹ und dem Hinübergleiten beider Texte in die Wort-Exuberanz religiöser und diplomatischer Rituale (so benutzt Pius XII. im ersten Satz die Abkürzung *›V.E.‹,* um sie im Schlußsatz durch *›Vuestra Excelencia‹* zu ersetzen, während Francos verbale Sparsamkeit zunächst vor allem die bestimmten Artikel ausklaubt, ohne am Ende auch nur die redundandesten Adjektive zu unterdrücken); schließlich sind – zumindest aus der Perspektive katholischer Frömmigkeit – die Distanz zwischen den Kommunikationspartnern eines Telegramms und ihre vom Segensritual vorausgesetzte körperliche Kopräsenz kaum zu vereinbaren. Für Francisco Franco, das zu belegen wird in diesem Kapitel noch reichlich Gelegenheit sein, war der Segen des Papstes gewiß nicht allein als ein Zug auf dem Schachbrett internationaler Diplomatie wichtig; aber ebenso sicher lag ihm die vom Telegramm auferlegte körperliche Entfernung zum Spender des Segens und die vom ›Telegrammstil‹ vorgegebene rhetorisch-ideologische Kargheit des Diskurses: *Intensa emoción me ha producido paternal*

telegrama de Vuestra Santidad con motivo victoria total de nuestras armas ...

Nichts wäre hingegen den jungen Intellektuellen der *Falange* ferner gelegen als eben ›Telegrammstil‹. Sie erfanden in Nachahmung und Nachfolge von José Antonio Primo de Rivera eine neue – die spanische – Variante des faschistischen Diskurses. Die Frage, ob *Falange* tatsächlich eine faschistische Bewegung gewesen sei, ist eine gänzlich überflüssige Frage, auch deshalb, weil sie bald unter dem (leicht verständlichen) Interesse des offiziellen Spanien stand, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf Distanz zu den – faschistischen – ›Achsenmächten‹ zu gehen. Schon 1938 hatte Pedro Laín Entralgo, der in den achtziger Jahren Präsident der *Real Academia Española de la Lengua* werden sollte, in diesem Sinn ein Programm für seine Generation formuliert: 3 *La obra de nuestra generación se halla, juntamente, en conseguir la grandeza* actual *de España dando forma nueva al espíritu de su* pasada *grandeza.34* Warum Form und Stil (vor allem) den jungen Vertretern der Falange so wichtig wurden,35 läßt sich anhand von Laín Entralgos Auseinandersetzung mit Martin Heidegger verstehen. Zwar begrüßte er ausdrücklich Heideggers Kritik an der Entwicklung der europäischen Kultur seit der Frühen Neuzeit, aber zugleich forderte er doch auch, nicht bei solcher – intellektueller – Liquidation haltzumachen: 3 *La trágica grandeza de Heidegger está en haber liquidado, de modo ontologicamente válido, pero sin ulterior superación, el ciclo cultural que arranca del humanismo renacentista.36* Vor diesem Hintergrund – der Bejahung einer radikalen Kritik nach-mittelalterlicher Kultur und der Forderung, den alten Geist in neuen Formen zu gestalten – wird verständlich, warum schon 1938 im Bereich des nationalen Spanien eine *Comisión de estilo* ins Leben gerufen wurde und warum zu den ersten Gründungen der neuen *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda* seit dem Kriegsjahr 1936 eine typographisch ebenso aufwendige wie anspruchsvolle Kulturzeitschrift mit dem Namen *Jerarquía* gehörte, von der bis Ende 1938 vier Nummern erschienen.37 Als Ort der Reflexion und des Experiments für eine falangistische Kunst, die sich auf die ›neue Formung des Geistes der Vergangenheit‹ verpflichtet hatte, erlangte *Jerarquía* in vielen Beiträgen eine philosophische Dichte und insgesamt eine graphische Qualität, die es uns verbieten, sie vorschnell unter dem negativ wertenden Prädikat ›faschistische Kultur‹ abzutun. Dies wäre schon allein deshalb allzu undifferenziert, weil zu den Redakteuren von *Jerarquía* junge Falangisten wie Luis Rosales, Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo oder Gonzalo Torrente Ballester gehörten, die noch in unserer Gegenwart – Jahrzehnte nach ihrer Abkehr vom Faschismus – zu den bedeutendsten Repräsentanten der spanischen Literatur gerechnet werden.

Herausgeber der Zeitschrift war der Priester Fermín Yzurdiaga Lorca aus der für ihren ultramontanen Geist bekannten Provinz Navarra. Er vor allem kultivierte einen singulären Klassizismus der Ortographie (emphatisch gebrauchte Wörter begannen fast immer mit Majuskeln), der Typographie (in Großschreibung wurde ›U‹ regelmäßig durch ›V‹ ersetzt), des extensiven Zitierens lateinischer Texte und des Gebrauchs von

Begriffen, welche die kaiserliche Epoche der römischen Antike zumindest konnotierten *(PARA DIOS Y EL CESAR* liest man in monumentalen Buchstaben auf der jeweils neunten Seite der vier Nummern von *Jerarquía)*. Dennoch war *Jerarquía* nicht einfach eine kuriose Publikation. Es ist beispielsweise unübersehbar, daß die hier entwickelte Ästhetik in einer durchaus differenzierten Auseinandersetzung mit der Poetologie der spanischen zwanziger Jahre entstanden war – und ›Auseinandersetzung‹ darf dabei keineswegs mit ›Ablehnung‹ verwechselt werden.38 Zwar schob man immer wieder pauschal dem politischen Liberalismus (oder gar dem Kommunismus) die Verantwortung für die ›Dekadenz‹ von Gegenwartskunst und Gegenwartsliteratur zu, aber polemisch vorgetragene Argumente gegen Autonomie und Gegenstandslosigkeit der Kunst wie die folgenden wären ja auch für Ortega y Gasset oder die Dichter des Jahres 1927 durchaus denkbar gewesen:

3 Y el arte gritó a su vez: »¿Sólo yo voy a ser esclavo?« No; seré yo mismo, romperé todas las cadenas; seré arte puro. Y se divorció de la idea, de la tradición ... El poeta se convirtió en forjador de ritmos sin sentido. ¿Por qué la inspiración iba a estar sujeta a la sindérisis?39

Fragmentación als Überschreitung und Brechung von Grenzen der Gestalthaftigkeit auf der einen und *captación pasajera de fotografía40* auf der anderen Seite – waren schon lange vor dem Bürgerkrieg (und auch für republikanisch engagierte Literaten oder Maler) absolute Grenzen gewesen, zwischen denen die Werke Raum für Artikulation und Entwicklung fanden. Ins Extrem gesteigerten *individualismo41* hatten nicht erst die faschistischen Intellektuellen überwinden wollen; und mit *deshumanización42* als Gegenbegriff zur eigenen Position kritisierten sie ein von Ortega y Gasset populär gemachtes Konzept.

Eine signifikante Negation mindestens stand freilich zwischen der Poetik von *Jerarquía* und jener der *Generación del 27.* Die falangistische Ästhetik griff nämlich erneut Menéndez Pelayos Kritik an Góngoras barocker Sprache auf: 3 *agónicamente, la cultura española del siglo XVII a partir de Góngora, se ha convertido en letra muerta.43* Es war eine unserer zentralen Thesen im vorausgehenden Kapitel gewesen, daß die jungen spanischen Poeten der zwanziger Jahre in Góngoras Lyrik eine Sprachkunst bewunderten, die das Prinzip der Verfremdung ins Extrem treibt, ohne aber je die Grenze einer bei aller Komplexität noch identifizierbaren semantischen Gestalthaftigkeit zu brechen. Zehn Jahre später wurde im Kanon der jungen Falangisten Garcilaso an die Stelle Góngoras gerückt. *Jerarquía* inaugurierte eine Woge neuer Hochschätzung und lyrischer Imitationen jener spanischen Dichter des XVI. Jahrhunderts, die für die kastilische Sprache die Formen der italienischen Renaissance-Poesie angeeignet hatten – und diese klassizistische Mode wurde im Frühjahr 1943 mit der Gründung der poetischen Zeitschrift *›Garcilaso‹* zur Institution.44 Die Ersetzung Góngoras als poetologischer Leitfigur durch Garcilaso zeigt an, daß die Kontinuität zwischen der großen spanischen Kunst der zwanziger Jahre und der falangistischen Ästhetik vor allem in

der gemeinsamen Ablehnung eines *arte deshumanizado* lag. Was die ›positiven‹ literarischen Werte anging, so trat an die Stelle der – wenn man so sagen kann – moderaten Negativität des Verfremdungs-Prinzips ein vollmundiger Traditionalismus in Weltbild und Formen. 3 *Toda mi gran tarea procuré hacerla bajo la austera moral de la Obra Bien Hecha,45* verkündete José María Pemán, der Verfasser eines Bürgerkriegsepos mit dem vielversprechenden Titel *›El Poema de la Bestia y el Angel‹.* Und zurückgewandt auf das, was für ihn ›Glanz und Elend‹ einer lyrischen Vorgängergeneration gewesen sein muß, führte er weiter aus:

3 La poesía ha salido de este episodio adelgazada de formas y enriquecida de matices como nunca. Esto por fuera que por dentro el pensamiento adiestrado en la dura gimnasia de la intuición, ha alcanzado su máximo coeficience de elasticidad. El leñador ... tiene sus músculos tensos, ágiles y ejercitados como nunca. Sólo falta el bosque; es decir, el objeto; la cosa digna sobre qué operar ... Ha logrado el poeta un verbo presto y ágil; ha forzado hasta los últimos límites el poder captador de la intuición; pero con todo este armamento echa ahora de menos un objeto, un Ser, un algo digno de ser capturado por esa intuición y expresado por ese verbo. El poeta empieza a comprender que no hay poema sin servidumbre a un objeto externo, de cuya pequeñez o magnitud la obra participa o se lucra. Empieza a comprender que hay que retornar, en todo, al orden y a la jerarquía.46

Derselbe José María Pemán versuchte sich auch in einem 1939 uraufgeführten lyrischen Drama, *La Santa Virreina,* an der Umsetzung des ästhetischen Programms von den ›neuen Formen für den Geist der Vergangenheit‹. Die Inkaprinzessin Zuma will ihrer Herrin, der Vizekönigin von Peru, das Leben mit einem aus Chinarinde gebrauten Heiltrank retten. Dabei gerät sie ungerechterweise in Verdacht, der Vizekönigin als Giftmischerin nach dem Leben getrachtet zu haben, und kann sich – zunächst – gegen diese Anklage kaum verteidigen, da sie durch einen Schwur gebunden ist, das Wissen um die therapeutische Kraft der Chinarinde nicht preiszugeben. Doch zum Beweis ihres Vertrauens trinkt die Herrin aus dem vermeintlichen Giftbecher, an dem sie unweigerlich gesundet. Niemandem kann entgehen, daß diese Handlung als eine *Allegorie* der Vereinigung ›amerikanischer Natur‹ und ›europäischer Kultur‹ im ›Geist Spaniens‹ zu verstehen ist. Und wir sehen, daß moralischer Anspruch und weltanschauliches Engagement – bei Republikanern im Exil wie bei Falangisten in Spanien – ähnliche Diskursformen hervorbrachte.

Grundlage der nationalspezifischen Ästhetik, mit der wir uns anhand der Zeitschrift *Jerarquía* vertraut machen, ist freilich eine Ideologie, die man ihrerseits kaum von ihrem Vorbild, dem italienischen Faschismus, unterscheiden kann. ›Jugend‹, ›Fruchtbarkeit‹, ›Unruhe‹ bilden die eine Seite des Begriffs- und Werterepertoires. Ihr steht gegenüber eine Mystik des Todes, die man Spanien als Wiedergeburt der Mystik des XV. Jahrhunderts zu inszenieren versuchte.47 Von der Spannung zwischen ›Jugend‹ und ›Tod‹ führt dann zwar keine bruchlose semantische (oder gar argumentative) Kontinuität hin zum Begriff einer ›nationalen sozialen Revolution‹, aber die Vermischung und Überblendung all dieser

ideologischen Konzept- Horizonte macht den eklektischen Charakter des Faschismus in Italien wie in Spanien aus. Und gerade die Falangisten scheinen die ›nationalsyndikalistische‹ und ›sozialrevolutionäre‹ Komponente ihrer Weltanschauung sehr ernst genommen zu haben:

3 La verdad es que ni el ser comunista es la única manifestación posible de la libertad espiritual del proletario, ni el totalitarismo fascista sofoca esta libertad. Recoger la voluntad proletaria revolucionaria, integrarla en el punto de vista nacional y adscribirla a una tarea universal supraclasista, no es ahogar sino ennoblecer la personalidad del proletario, es hacerle dejar de ser ›proletario‹ para convertirlo en productor y ciudadano: es dar ›realidad concreta‹ a su libertad espiritual.48

Die Diskurse der *Falangistas* und ihre Konfigurationen lassen sich, wie gesagt, von denen der italienischen *Fasci* kaum unterscheiden. Allenfalls sind die historischen Konnotationen, welche der spanische Faschismus suchte und ausspielte, reichhaltiger, da er mit dem Begriff *›Imperio‹* auf das spanische Weltreich der Frühen Neuzeit *und* auf den römisch-antiken Geschichtshorizont Bezug nehmen konnte. So faßte man den Plan, in lateinischer *und* in spanischer Sprache eine *Inscripción Imperial* zum ewigen Gedenken an den ›Sieger des Bürgerkriegs‹ zu errichten:

3 Nunca en la Historia de Hispania hubo tiempos y hechos como los que nos toca vivir, salvándonos Dios Nuestro Señor, el Sumo Emperador, por medio de nuestro *Imperator* – mando militar – y *Principe* – el primero entre todos, comenzando por el sufrir –, nuestro *Caudillo* – palabra medieval, de Principe – FRANCO ...49

Ganz im Gegensatz zu Benito Mussolini spielte Francisco Franco solche Rollen, die ihm der faschistische Diskurs anbot, (wenn überhaupt) ganz ohne Enthusiasmus. Darin gewiß lag eine politisch höchst relevante – nicht ideologische, aber historische – Besonderheit des spanischen Faschismus.

Wenige Monate nach der ersten Nummer von *Jerarquía* präsentierte die *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda* die ganz offenbar am elegant- anspruchsvollen Geschmack eines Oberschichtenpublikums orientierte Illustrierte *›Vértice‹* mit dem Untertitel *›Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de los J.O.N.S.‹50* Wer diese (übrigens vergleichsweise langlebige) Zeitschrift (die letzte Nummer erschien 1946) las – und kaufen konnte –, das erahnt man, wenn man eine ihrer Ausgaben – zum Beispiel die März/April-Nummer 1940 – aufschlägt und zunächst auf einen äußerst umfangreichen Anzeigenteil stößt. Ein Jahr nach dem Ende des Bürgerkriegs, in einer Zeit, an die sich die ältere Generation der Spanier heute bloß als eine ›Epoche des Hungers‹ und der Mangelkrankheiten erinnert, präsentierte das erste Inserat – ganzseitig und mit drei Photographien – die touristischen Freuden des bevorstehenden Sommers:

> 3 Temperatura ideal y clima sano de una
> tierra llena de belleza, brinda a sus visitantes

Santander

soberbios panoramas al mar y de montaña,
hermanados en el esplendor de su
bahía sin rival

El Sardinero

sus playas rientes, encanto del espíritu y
manantiales de salud para el cuerpo fatigado
por el trabajo

Santander

fiestas mundanas y populares, distracciones,
deportes

Santander

hará deliciosas sus vacaciones de verano.

Daß unter den Anzeigen in *Vértice* mit weitem Abstand Inserate für Weinkellereien (nicht weniger als zwanzigmal) und für Banken (neunmal) herausragen, paßt zu dem von der Santander-Anzeige auf der zweiten Seite geweckten Eindruck. Ob der Verkauf edler Weine mit solcher Reklame erheblich zu fördern und die Einlagen kapitalkräftiger Bankkunden deutlich zu steigern waren, können wir aus dem Anzeigenteil von *Vértice* natürlich nicht mit Gewißheit schließen. Jedenfalls muß es den Inserenten lohnend erschienen sein, ihre graphische Präsenz in der offiziellen Illustrierten der *Falange* zu sichern, und jedenfalls belegen die Anzeigenseiten von *Vértice,* daß diese Zeitschrift ein Medium der ›Oberschichtenkommunikation‹ war. Wer sonst hätte 1940 in Spanien an Seidenstrümpfe und Pelzmäntel gedacht, an eine Bar amerikanischen Stils in der ›sprichwörtlich provinziellen‹ Stadt Albacete und an das Hotel *Andalucía Palace* in Sevilla, an Kölnisch Wasser und an Kosmetikkoffer? Solchen Lebensstil prägen – und repräsentieren – sollten wohl auch die aufwendig bebilderten Innenseiten von *Vértice.* Eine der Perspektiven, unter denen diese Illustrierte redigiert wurde, ist von der Formel 3 *›el reconstruir de autenticidades españolas‹*[51] prägnant beschrieben: man konnte sich über die Tradition der *mantilla* und über eine neue *mantilla*-Mode informieren, über die Geschichte des Begriffs *›flamenco‹* und seine historisch sich wandelnden Referenzen oder auch über die Triumphe der spanischen Tänzerin Mariema, die – obwohl angeblich Liebling des französischen Publikums – ihre spanische Identität (so kann man am ehesten das Wort *›raza‹* übersetzen) weder verleugnen konnte noch verleugnen wollte.52 Die Eleganz, mit der hier *autenticidades españolas* vorgeführt wurden, hatte nichts Provinzielles, sondern ging wie selbstverständlich über in die photographische Präsentation der internationalen Frühjahrsmode und der neuesten, noch nicht aufgeführten Spielfilme aus Spanien *und* Hollywood.53 Schließlich nahmen auch Bildberichte über Rituale des Heeres und der *Falange* breiten Raum ein. Zu diesen Ritualen gehörten in der März / April-Nummer von *Vértice* im Jahr 1940 eine von Franco abgenommene Truppenparade und die (damals offenbar außergewöhnliche) Nacht- Beleuchtung von Madrid zum ersten

Jahrestag des Bürgerkriegsendes. Einen großen Bericht wert war auch die *Gran Concentración* der *Falange* in Valencia – ein Abbild nationalsozialistischer Reichsparteitage mit etwas weniger akkurat formierten Menschenreihen und Menschenblöcken. Der einschlägige Bild-Kommentar geriet unüberbietbar bündig: 3 *Por la magnitud de esta concentración y por la importancia de los discursos pronunciados, puede calificarse el acto de Valencia como el más importante de los acontecimientos políticos acaecidos en la paz.* In eleganter Parteiuniform (mit dem auf Schwarz-Weiß- Aufnahmen leider nur schwach kontrastierenden blauen Parteihemd) waren abgelichtet der Außenminister (und Franco-Schwager) Serrano Súñer, der Propagandachef (und Lyriker) Dionisio Ridruejo und Miguel Primo de Rivera, der Bruder des Parteigründers.

Neben *Vértice* übernahm zwischen 1940 und 1950 die zunächst von *Jerarquía* vorgezeichneten Diskurse und Funktionen die Zeitschrift *Escorial.54* Wie wohl kein anderes Dokument vergegenwärtigt die Entwicklung von *Escorial* den Prozeß der kulturpolitischen Marginalisierung und der intellektuellen Austrocknung, dem *Falange* während der vierziger Jahre unterliegen sollte. Zunächst waren der Redaktionsstab von *Escorial* und sein politisch-ideologisches Ziel weitgehend identisch mit denen der kurzlebigen *Jerarquía.* Pedro Laín Entralgo und Dionisio Ridruejo fungierten als Herausgeber, deren Kompetenzen penibel durch die Titel *›director‹* und *›subdirector‹* hierarchisiert waren; als ›Redaktionssekretär‹ firmierte Luis Rosales – und neben den genannten Namen tauchten von Beginn sehr häufig die des Altphilologen Antonio Tovar und des Literaturkritikers Antonio Marichalar auf, die beide wesentliche Rollen in der intellektuellen Geschichte der *Falange* während der vierziger Jahre spielen sollten. 3 *Una propaganda en la alta manera, ya que no hay propaganda mejor que la de las obras, y obras de España – propias de* Escorial – *serán las del espíritu y de la inteligencia para las que abrimos estas páginas,55* schrieb Laín Entralgo im *Manifiesto editorial* der neuen Zeitschrift – und wir sehen, daß sich auf der Rechten unter dem Wort *›propaganda‹* eben jenes ungebrochene Vertrauen auf die politische Funktion der Kultur artikulierte, das auch im Diskurs der Exilanten allgegenwärtig war.

Nach wenigen Jahren der offiziellen Existenz von Francos Spanien war der faschistisch-intellektuelle Diskurs allerdings bereits so exzentrisch geworden,56 daß man die Wiederaufnahme von liberalen Diskursen und Positionen aus den zwanziger Jahren nicht mehr mit scharfer Polemik kaschieren mußte, und dies war eine Entwicklung, welche *Escorial* (zunächst fast unmerklich) von *Jerarquía* abrückte und mit Publikationen wie *España Peregrina* verband. Im Ton ihrer Beiträge freilich bemühten sich die Autoren von *Escorial* vorerst weiter, eine religiös-austere, ja geradezu sakramentale Feierlichkeit beizubehalten, welche – ganz anders als die Identifikation mit dem ›Volk‹ im Geiste Antonio Machados – eine Intention nationalverantwortungsbewußter Belehrung konnotierte. Nicht ohne Grund suchte man zu erweisen, daß sich in dem eigenartigen Konzept der *›verticalidad‹* ein Grundzug des Nationalcharakters

kondensierte.57 Denn die Gesellschaft der Zukunft sollte in ›Ständen‹ *(›estamentos‹)* strukturiert sein,58 getragen vom Bewußtsein ihres jeweiligen ›Rangs‹ und herausgenommen aus dem Wandel historischer Veränderung. Dennoch stoßen wir im ersten Jahrgang von *Escorial* auf Beiträge namhafter Autoren, die nicht zur *Falange* gehörten oder bereits Abstand von der Staatspartei genommen hatten: zu ihnen gehörten Ramón Menéndez Pidal, Xavier Zubirri (ein Theologe und Philosoph aus der Schule Ortegas) und Pío Baroja. Im Rahmen dieser – noch vorsichtigen – Horizontöffnung konnte immerhin der Anschluß an die Denktradition der Generation von 98, konnte die Suche nach der *intrahistoria* wieder zum Programm werden. Als erstes Dokument in der Rubrik *›Textos ejemplares‹* von *Escorial* finden wir eine Reflexion von Angel Ganivet über *Política africana.* Insgesamt geriet freilich der neue Blick auf die nationale Geschichte viel diffuser als bei den Intellektuellen der Jahrhundertwende, weil er natürlich nicht jene prägnanzstiftende Kritik des offiziellen Geschichtsbildes übernehmen konnte, an der Unamuno und seinen Zeitgenossen so sehr gelegen war. Allen bekannten Epochen der Kultur auf der Iberischen Halbinsel – von der klassischen Antike über Mittelalter und *Siglo de Oro* bis hin zur Romantik – widmete der erste Band von *Escorial* Beiträge.

Doch sehr bald scheint das Bedürfnis nach einer Zuwendung auf die außerspanischen geistigen Strömungen der eigenen Gegenwart über den Willen zur erneuten Konzentration auf die kulturelle Nationalgeschichte dominiert zu haben. So präsentierte bereits der Jahrgang 1943 Artikel von Martin Heidegger und Ricarda Huch und stellte dem Publikum nicht nur phänomenologische Philosophie, sondern auch die ihr affine neue Tradition des angloamerikanischen Romans vor, wie sie die Namen von Virginia Woolf, James Joyce und William Faulkner repräsentierten. Unsere bisherigen Beobachtungen zu *Escorial* treffen auch auf die seit 1941 publizierte *Revista de Estudios Políticos* zu,59 wo das Werk von Soziologen, Ökonomen und Staatsrechtlern wie Wilfredo Pareto, Werner Sombarth, Carl Schmitt und Max Weber (vor allem mit seinen Reflexionen über das Phänomen des politischen Charismas) im Zentrum der Diskussion standen. Was wir typologisch (und etwas grob) den ›konservativen Liberalismus‹ – etwa eines Max Weber – nennen könnten, markierte eine zweifellos schwer überschreitbare Grenze an dem von den falangistischen Intellektuellen eröffneten geistigen Horizont. Doch im Vorgriff auf die spanischen Entwicklungen der kommenden Jahre läßt sich feststellen, daß schon aufgrund dieser maßvollen Durchbrechung eines selbstgenügsamen Provinzialismus die fortschreitende politische Marginalisierung einer Zeitschrift wie *Escorial* in Spanien unvermeidlich war.

»Ende 1940 oder Anfang 1941, während Spanien eine Nachkriegsphase der Blutbäder und der Verelendung erlebte und während der europäische Krieg zum Weltkrieg entbrannte, schrieb General Franco in der Abgeschlossenheit seiner militärischen Kommandozentrale eine Erzählung mit dem Titel *›Raza‹.* Er gab ihr, indem er das Schwergewicht auf Dialoge und Beschreibungen legte, eine an Filmdrehbücher erinnernde Form und

ließ keinen Zweifel daran, daß er die Umsetzung in einen Film wünschte«.60 Die Uraufführung des Films *Raza,* der zur erklecklichen Zahl der in jenen Jahren vom spanischen Staat finanzierten Bürgerkriegsfilme gehört, fand anläßlich eines Empfangs für das Diplomatische Korps in der Nacht vom 5. zum 6. Januar 1941 statt.61 Damals wurde ›Jaime de Andrade‹ als Name des Drehbuchautors angegeben. Doch fast ein Vierteljahrhundert später, am 26. Februar 1964, gab Francisco Franco in einem Antrag zur Aufnahme in die *Sociedad General de Autores de España* – wohl aus finanziellen Gründen – seine Autorschaft offiziell preis.62 In den Monaten um die Uraufführung von *Raza* veröffentlichte Francisco Xavier Conde (der in den siebziger Jahren spanischer Botschafter in der Bundesrepublik Deutschland werden sollte) am *Institutio de Estudios Políticos* ein Buch unter dem Titel *›Espejo del caudillaje‹,* in dem für Francos politische Herrschaft und ihre faschistisch- ideologische Stilisierung zum ›Führertum‹ mit Hilfe des Konzeptes ›Charisma‹ eine staatsrechtliche Basis erarbeitet werden sollte:

3 El criterio específico del caudillaje es el primer principio de legitimidad inmanente que está a su base. Ese principio esencial es el carisma ... El carisma, en sentido inmanente, es una cualidad considerada como excepcional, en virtud de la cual se cree que él que la posee es capaz de desplegar potencias extraordinarias y es portador de valores ejemplares. El término carisma está esencialmente vinculado a una situación extraordinaria, fuera del común, de lo cotidiano. El carisma genuino es fé en el héroe, convicción emocional del valor de una manifestación de orden religioso, estético, político; fé revolucionaria que mueve desde dentro; energía, potencia creadora de historia como fuerza fundacional de nuevas arquitecturas políticas. El poder carismático anuncia, revela, crea, impone una nueva tabla de valores, nuevos mandamientos, obliga a cambiar radicalmente las posiciones espirituales y la conducta.63

Daß Francisco Franco über so lange Jahre – darin von Mussolini und Hitler gänzlich verschieden – seine Autorschaft am Drehbuch von *Raza* nicht nutzte, um die seiner Rolle unterstellte universale Genialität unter Beweis zu stellen, läßt ahnen, daß die auf seine Person abgestellte ideologische Produktion oft ins Leere lief. Das Drehbuch von *Raza* erweist darüber hinaus, daß Franco nichts weniger war (und wohl auch nichts weniger sein wollte) als der Initiator radikaler Positionsveränderungen im Denken und Handeln. Es gab eine an der Wende von den dreißiger zu den vierziger Jahren von falangistischen Intellektuellen ausgeschriebene spanische Variante faschistischer Ideologie; es gab – bis in die Monate nach Francos Tod im Jahr 1975 – eine lange Kette national folgenreicher politischer Handlungen, der wir den Namen ›Frankismus‹ geben können; *aber eine ›frankistische Ideologie‹ hat nicht existiert.* Der ›Frankismus‹ hat die Ideologie der *Falange* niemals adaptiert und niemals für sich beschlagnahmt.

Das Drehbuch zu *Raza* ist nicht mehr als eine mühsam auf Nationalidentität stilisierte spießbürgerliche Militär-Schwärmerei, artikuliert vor dem Horizont spezifischer Daten und Sachverhalte aus der spanischen Geschichte. José Churruca, der Held des Films, stammt (wie

Francisco Franco64) aus Galizien; er ist Sproß einer Familie, deren kleinen Stolz die Zugehörigkeit ihrer männlichen Mitglieder zur nationalen Marine ausmacht. Sein Vater ist 1898 (vor Kuba natürlich) gefallen, und seiner Mutter, die nebenbei ihre Witwen-Reinheit bewahrt, gelingt es unter großen Opfern und in schweren Zeiten, den vier Kindern eine standesgemäße Erziehung zu bieten. Der jüngste Sohn des vor Kuba gefallenen Helden wird sich im Bürgerkrieg als Priester mit väterlicher Fürsorge der Waisenkinder annehmen. Seine einzige Tochter heiratet einen Berufssoldaten, dessen weltanschauliche Festigkeit und Einsatzfreude in der nationalen Stunde der Wahrheit ihre Probe nicht ganz besteht (ohne daß er zum Verräter wird). Ein weiterer Sohn, Pedro, läßt schon im Knabenalter als Tierquäler und egoistisch über sein Taschengeld wachender Bruder Schlimmes befürchten und frequentiert dann auch tatsächlich während seines Studiums in Madrid das Ateneo, wird Republikaner und schlägt so sehr aus der Art der Familie, daß der Drehbuchautor nicht umhin kann, ihn in einem Streitgespräch von seinem ›guten Bruder‹ José als *›masón‹65* verurteilen zu lassen. Zwar darf Abel/José gegen Ende des Films erfahren, daß KainPedro unmittelbar vor dem Tod seinen lebenslangen Verblendungen abgeschworen und diese bereut hat – aber den Bürgerkriegs-Tod kann Pedro die poetische Gerechtigkeit nicht ersparen. José hingegen, der schon immer ein exemplarischer Sohn seiner Mutter, der Kirche und folglich auch der Nation gewesen war, wird im Sommer 1936 von den unmenschlichen Republikanern gefangengenommen und sinkt unter den Kugeln eines Erschießungskommandos zu Boden. Doch die Schergen der Republikaner haben schlecht gezielt, weil just im Moment der Exekution von José Churruca ein Angriff der nationalen Luftwaffe ihre Hände erzittern ließ. So kann sich Josés von Freunden in ein Madrider Bürgerhaus geborgene vermeintliche ›Leiche‹ als lebendig erweisen. Diese freudige Entdeckung darf eine vornehme junge Dame namens Marisol machen, die der Drehbuchautor natürlich für die spätere Würde an der ehelichen Seite von José Churruca prädestiniert. Besonders bewunderungswürdig ist aber die Geschicklichkeit, mit der es Marisol gelingt, den verbliebenen Hauch des Lebens in Josés Körper zu identifizieren, ohne diesen Körper zu berühren:

3 Marisol (ha sacado, rápida, de su bolso un espejito que lo aproxima a los labios del mártir, exclama, *mostrándolo con alegría):* ¡Vive! ¡Vive todavía! ¡Tano! ¡Tano! ¡Un médico! (Rectifica pronto, acongojada.) ¡No, no! Lo matarían de nuevo ... Anda, Tano, ¡pronto! ... ¡Hay que buscar uno de los nuestros! Mira, en la Castellana, 12, vive el doctor Gómez, dále esta tarjeta mía. (Escribiendo en ella): »Venga, por Dios!« Vete pronto. (Le entrega un billete.) Toma un coche. (Dirigiéndose a la mujer.) ¿Tiene usted yodo?66

Kaum wieder auf den Beinen, entkommt José Churruca dann aus dem republikanischen Madrid, um sich ins nationale Heer einzureihen und bis zum glorreichen Tag des *Desfile de la Victoria* dort Sieg um Sieg zu erringen. Das unvermeidliche *happy end* kommt massiv. Marisol bedarf noch ermutigender Instruktionen seitens ihrer Großmutter, bevor sie die

schamhafte Befürchtung überwindet, Josés offensichtliche Zuneigung möchte bloß in Dankbarkeit motiviert sein – aber dann schließen sich die Liebenden in die Arme. Unter den Zuschauern des *Desfile* befinden sich aber auch schon die Kinder der einzigen Tochter des Marinehelden von 1898, in deren kindlichen Wünschen just an jenem Tag zum ersten Mal der Traum aufkeimt, als Soldaten zur See zu fahren. All dies vollzieht sich in einem Szenarium, das individuelles wie kollektives Glück umfaßt:

3 Desfile brillante de la caballería, de las masas de piezas artilleras, mientras en los aires el trepidar de los potentes motores llevan (sic) hacia lo alto todas las miradas. Los pájaros de acero dibujan en el cielo el nombre del Caudillo de España. Y palmotea el niño, entusiasmado ante tanta grandeza, y pregunta a su madre, alborozado:

EL NIÑO: ¿Cómo se llama esto?

Duda ella, antes de responderle, y el almirante acude solícito en su ayuda.

EL ALMIRANTE: Tu abuelo lo llamó los almogávares.67

So wie der Drehbuchautor Franco seinen Namen unter einem Pseudonym verbarg, nennen nun auch die Protagonisten – angesichts der Fülle von Angeboten für eine Identifikation mit José Churruca: die Mitglieder *seiner* Familie – den Namen ›Franco‹ nicht. An seiner Stelle gibt der mit der Familie befreundete Admiral dem fragenden Enkel seines Waffenbruders Churruca – und bietet der Drehbuchautor seinem Publikum – eine Definition des Substantivs *›almogóvar‹,* mit der schließlich auch der Filmtitel *›Raza‹* erläutert wird:

3 Sí, los almogóvares, que en nuestra historia fueron la expresión más alta del *valor de la raza:* la flor de los pueblos del Norte, lo más heroico de la legión romana, lo más noble y guerrero de las estirpes árabes, fundidos en el manantial inagotable de nuestra raza íbera. No olvides que cuando en España surge un voluntario para el sacrificio, un héroe para la batalla o un visionario para la aventura, hay siempre en él un almogóvar.68

Dieser Begriff von *›raza‹* hat mit dem biologischen Rassismus des XIX. Jahrhunderts wenig zu tun – daß er auf die ›Helden‹ ganz verschiedener Völker und Traditionen angewandt wird, rückt ihn in eine unter den politischen Konstellationen des Jahres 1941 signifikante Distanz zum ›Rassen‹-Begriff des deutschen Nationalsozialismus. *Raza* kann man vielmehr als eine neue Antwort auf die damals schon mindestens ein halbes Jahrhundert alte Frage nach der spanischen *intrahistoria* verstehen. Diese wird nun identifiziert mit einer im Strom der Geschichte konstanten nationalspezifischen Tapferkeit, als deren Inkarnation sich – diskret, über die Kontiguitätskette *›almogóvar/caudillo/Franco‹* – der (damals noch ungenannte) Drehbuchautor empfiehlt. Nationalgeschichte als Familiengeschichte und nationale Identität als Berufung auf eine ›Authentizität‹, die so nebulös blieb, daß man sie mit dem Prädikat *›raza‹* benennen konnte, ohne sich zu kompromittieren – viel mehr an ›Ideen‹ läßt sich den Reden Francisco Francos nicht entnehmen. Gänzlich unbestimmt war die Seite der ›positiven Werte‹ schon in einem Interview

geblieben, das er der Tageszeitung *La Vanguardia Española* am 1. Januar 1939 – des bald bevorstehenden Siegs im Bürgerkrieg gewiß – gegeben hatte:

3 – Permítame, mi General, que ponga fin a mis preguntas; su tiempo es precioso: quisiera unas palabras finales dirigidas a los españoles, una invocación ...

– Puede usted decir, como resumen de esta entrevista, que yo aspiro a ser el Caudillo de todos; que no me interesan las parcialidades banderizas; que lo nacional llena mi espíritu; deseo que cuantos españoles amen a España trabajen por ella con el máximo fervor y con la mayor satisfacción del ánimo. España, si sabemos unirnos todos, puede dar al mundo la sorpresa de un ideal nuevo. El mío es que todos los valores auténticos se pongan al servicio de la patria; pero sin ambiciones, sin bajas codicias, limpios de rencores: abierta el alma a todas las ilusiones y a todas las esperanzas.69

So unbeirrbar, schlicht und vage wie seine Worte zur nationalen Identität waren auch Francos Gedanken zur Nationalökonomie. Den diskursiven Ort von *raza* und *valor,* den Ort des ›Authentischen‹, nahm dort eine kaum je spezifizierte Anspielung auf *materias primas* ein, deren über vier Jahrzehnte ununterbrochene Wiederholung selbst bei Franco-Gegnern bis heute fortwirkende Überzeugungs-Spuren hinterlassen hat: 3 *En este punto sí que no admite límites mi optimismo, o, por decir mejor, mi seguridad. España tiene capacidad económica sobrada ... La riqueza y la independencia de una nación dependen de las materias primas con que cuente.70*

Freilich hatte der Glaube an die *materias primas* für die Spanier unvergleichlich schmerzlichere Auswirkungen als die kleinen Träume von *raza* und *valor.* Denn während Begriffe der Nationalidentität in einer bald auf wenige dürre Rituale reduzierten Staatspropaganda leerliefen, konkretisierte sich aus dem Mythos der *materias primas* (bei unübersehbarer Applikation des Begriffs ›Familienhaushalt‹ auf den Staatshaushalt) eine Wirtschaftspolitik der nationalen *Autarkie,* mit der Franco der internationalen Isolierung nach 1945 trotzen wollte. Schon im Herbst 1939 war dieses Programm festgeschrieben worden in einem Dokument mit dem vielsagenden Titel 3 ›*Fundamentos y directrices de un plan de saneamiento de nuestra economía, harmónico con nuestra reconstrucción nacional‹:*

El problema más grande que se presenta a la economía española es el desnivel desfavorable de nuestra balanza de pagos con el extranjero ... Este desnivel permanente y visible de nuestro comercio en todo lo que va de siglo ... encierra tal gravedad para nuestra economía, que el suprimirlos (sic) tiene que constituir la directriz principal de nuestra política económica, ya que, de otro modo, se produciría el fenómeno de que la riqueza nacional continuase agotándose en esta sangría suelta de centenares de millones que anualmente marcha a vigorizar la economía de los países exportadores ...

Como se ve, existe un campo favorable para atacar el problema de nuestra balanza comercial, ya que España nos ofrece tierras magníficas para ser regadas; montes para su repoblación y cantidad de materias primas transformables con que

resolver nuestro problema, aumentando al mismo tiempo los bienes nacionales y las fuentes de trabajo.71

Das Dogma dieser Wirtschaftskonzeption gab einer drastischen Reduktion der Importe unhinterfragt über zwei Jahrzehnte den Vorrang vor dem Ziel einer Export-Steigerung. Wirtschaftliche Belebung scheint man sich vor allem von einer ›Sozialpolitik‹ versprochen zu haben, die bezeichnenderweise unter dem Leitbegriff einer 3 *›redención de los humildes‹72* stand, wobei das während der vierziger Jahre in Spanien häufig gebrauchte, ursprünglich religiöse Konzept der *›redención‹* stets auch den diffusen Gedanken einer ›politischen Umerziehung‹ (eben als ›Erlösung‹ von bösen Einflüssen) konnotierte. Daß die wirtschaftliche Sanierung aber – vor allem in Krisenzeiten – auf Kosten der *clases humildes* ausgetragen wurde, zeigte die seit Ende 1945 betriebene *Batalla contra la Codicia,* die vom Staat als *›batalla a los precios‹* eingeläutet wurde und in die Erinnerung der Spanier als ›Hungerepoche‹ eingegangen ist. Als Redner in dieser Kampagne zeigte selbst der sonst wortkarge Franco rhetorische Spontanität:

3 Llevamos un siglo viviendo del Rey mago, viviendo del Poder central, arrastrándonos ante el Estado para lograr concesiones. Y hemos de liberarnos de ello con el esfuerzo de nuestro trabajo cotidiano, con la buena voluntad y la honradez de todos. Y os digo esto porque vamos a empezar la batalla y necesito para ella de la juventud, del Municipio, de los concejales; una batalla contra la codicia, una batalla contra los precios ...*(Los aplausos y vítores entusiastas interrumpen a Su Excelencia largo rato, oyéndose voces de ¡Muy bien! ¡Muy bien!).* Pero muy bien con la boca y con el corazón. Hemos de renunciar todos a la codicia, porque en España hay muy pocos que no sean estraperlistas, y nosotros queremos ...*(nuevamente es interrumpido con grandes aplausos).* Nosotros queremos que se venda barato. Y vamos a dar la batalla contra los precios, a revalorizar las pesetas de todos ...73

Rhetorische und ideologische Anspruchslosigkeit mag eine Stärke des Frankismus in der politischen Praxis gewesen sein, weil so diese Praxis stets kompatibel blieb mit der diffusen ›Alltagsvernunft‹ einer sich konstituierenden Mittelschicht – und weil so kaum Erwartungen oder Maßstäbe gesetzt wurden, die mit den vom Staat alltäglich dekretierten Alltagsrealitäten konfligieren konnte. Wenn sich der Diskurs des Frankismus je ein wenig konkretisierte, dann waren seine Kondensationspunkte kaum faschistische Ideologeme. Vielmehr schloß er dann stets an die ultramontane nationalkatholische Tradition des spanischen XIX. Jahrhunderts an.

Zahlreiche Manifeste aus den vierziger Jahren belegen jenes Beharren auf dem nationalkatholischen Diskurs, das politisch zunächst in einer Verbannung aller anderen Religionen aus dem Raum der Öffentlichkeit wirksam wurde: 3 *La profesión y práctica de la Religión Católica, que es la del Estado español, gozerá de la protección oficial. Nadie será molestado por sus creencias religiosas ni el ejercicio privado de su culto. No se permitirán otras ceremonias y manifestaciones externas que las de la Religión Católica.74* Der Rückgriff auf Marcelino Menéndez Pelayo als

ideologische Vatergestalt wird besonders deutlich im Gründungsdokument des *Consejo Superior de Investigaciones Científicas,* der – so seine offizielle Mission – die Auswirkungen der Aufklärung in der akademischen Welt rückgängig machen sollte, um der spanischen Kultur erneut zu dem in der Frühen Neuzeit eingenommenen Rang der ›Universalität‹ zu verhelfen: 3 *En las coyunturas más decisivas de su historia concentró la hispanidad sus energías espirituales para crear una cultura universal. Esta ha de ser, también, la ambición más noble de la España del actual momento que, frente a la probreza y paralización pasadas, siente la voluntad de renovar su gloriosa tradición científica. Tal empeño ha de cimentarse, ante todo, en la restauración de la clásica y cristiana unidad de las ciencias, destruida en el siglo XVIII.75* Eigenständiger (wenn auch nur in Maßen) war der Diskurs des frankistischen Staats allein in seinen Negationen. Bis hin zum Tod Francos wurde etwa eine schier unendliche Sequenz bald kleinlicher, bald grausamer Repressalien als Präventivmaßnahmen gegen das Gespenst einer antispanischen Verschwörung von ›Freimaurertum‹ und ›Kommunismus‹ legitimiert:

3 Acaso ningún factor, entre los muchos que han contribuido a la decadencia de España, influyó tan perniciosamente en la misma y frustró con tanta frecuencia las saludables reacciones populares y el heroísmo de nuestras armas, como las sociedades secretas de todo orden y las fuerzas internacionales de índole clandestina. Entre las primeras ocupa el puesto más principal la masonería, y entre las que, sin constituir una sociedad secreta propiamente, se relacionan con la masonería, y adoptan sus métodos al margen de la vida social, figuran las múltiples organizaciones subversivas en su mayor parte asimiladas y unificadas por el comunismo.76

An dieses Doppel-Gespenst scheint wenigstens Francisco Franco wirklich geglaubt zu haben, denn *masonería* und *comunismo* tauchen als universale Erklärungen für Fehlschläge der eigenen Politik (resistent gegenüber deren vielfältigen Richtungsänderungen) auch in Francos Gesprächen mit seinen Vertrauten, ja selbst mit den Mitgliedern seiner Familie auf. Erst aus dieser Perspektive kann man ermessen, was es bedeutete, wenn der junge José Churruca in Francos Film *›Raza‹* seinen mißratenen Bruder als *›masón‹* titulierte.

Die ideologische Dürre des Frankismus war auch deshalb – wie schon gesagt – seine Hauptstärke, weil sich aus ihr eine rhetorische Kargheit ergab, die wie ein graues Tuch des Schweigens politisches Handeln verhüllte. Als sich Franco und Hitler am 23. Oktober 1940 auf dem Bahnhof von Hendaye trafen, in jener Stadt, die gerade ein Jahrzehnt zuvor als Exilsitz Miguel de Unamunos ein spanisch-republikanischer Wallfahrtsort gewesen war, drehten sich die Verhandlungen um den von der deutschen Regierung dringend geforderten Eintritt Spaniens in den Zweiten Weltkrieg. Franco, dem wohl nie viel an den Weltherrschaftsträumen des internationalen (und noch weniger: des deutschen) Faschismus gelegen war, widerstand den Versprechungen Hitlers wie seinen Drohungen – noch 1964 sollte er sich an jenen Oktober-Tag als den schwierigsten Moment seiner politischen Herrschaft

erinnern.77 Doch im offiziellen Kommuniqué der spanischen Regierung wurde die Darstellung der dramatischen Stunden von Hendaye reduziert auf die minutiöse Aufzeichnung des Pendelns beider Delegationen zwischen dem spanischen und dem deutschen Eisenbahnwaggon, auf ein Protokoll, das anmutet wie ein mit überhöhter Laufgeschwindigkeit projizierter Stummfilm:

3 *Saludos y presentaciones*
Al detenerse el tren en el que viajaba el Caudillo con su ministro de Asuntos Exteriores, los señores Hitler y Von Ribbentrop acompañados por las personalidades de su séquito, se dirigieron al coche ocupado por el Generalísimo Franco, y al descender éste al andén ambos Jefes de Estado cambiaron un saludo efusivo ...

En el vagón del tren especial del Führer
Una vez revistadas las fuerzas, el Führer Canciller invitó al Caudillo y a los ministros, señores Serrano Súñer y Von Ribbentrop, a subir al coche vagón de su tren especial, donde quedaron reunidos los cuatro.

Termina la conferencia
La entrevista se prolongó hasta las seis y cinco, hora en que el Caudillo y el ministro español de Asuntos Exteriores abandonaron el tren especial del Führer para trasladarse al español.

Los señores Serrano Súñer y Ribbentrop, conferencian
Media hora después volvieron a reunirse los ministros señores Serrano Súñer y Von Ribbentrop, y una vez terminada esta nueva entrevista, el señor Serrano Súñer regresó al tren especial del Generalísimo Franco.

El Führer invita al Generalísimo y a su séquito
En las primeras horas de la noche, el Führer Canciller invitó al Caudillo y a las personalidades de sus respectivos séquitos a una comida que se celebró en el coche salón del tren especial del primero ...

El Caudillo regresa a España
El Führer acompañó seguidamente al Caudillo hasta el mismo tren especial de este último que iba a emprender su regreso a España, y ambos cruzaron un saludo de despedida muy efusivo.78

Francos beharrlich unideologische Politik der nationalen Interessen machte seine Distanz zu den faschistischen Träumen der Falangisten augenfällig und löste Spannungen aus, welche dem Staatschef langfristig willkommene Anlässe lieferten, um nach und nach eine große Zahl von Falangisten aus Machtpositionen zu eliminieren. Seine einzige Konzession an Hitler und den spanischen Faschismus war das im Juni 1941 unterbreitete Angebot, einige spanische Freiwilligen- Divisionen auf Hitlers Rußlandfeldzug zu entsenden.79 Widersprüchlich sind die uns überlieferten Erinnerungen an die Reaktionen der Spanier auf die Gründung der *División azul,* aber die Tatsache, daß zahlreiche Altfalangisten am Rußlandfeldzug teilnahmen, läßt erahnen, wie prekär schon 1941 ihre Hoffnungen auf die Verwirklichung einer faschistischen Politik im eigenen Land geworden waren. Prominentestes Opfer der

wachsenden Divergenz zwischen Staat und *Falange* war im Sommer 1942 Francos Schwager Ramón Serrano Súñer, den der *Generalísimo,* der unter dem Vorwand, für ein Handgemenge mit tödlichem Ausgang zwischen faschistischen und monarchistisch-karlistischen Stoßtrupps politisch verantwortlich zu sein, seines Außenminister-Postens enthob. Franco hat seinem Schwager gegenüber offenbar nie Gründe für diese Entlassung benannt – die Ausscheidung der faschistischen Ideologie aus dem spanischen Machtzentrum vollzog sich ohne eigenen ideologischen Horizont. In der Erinnerung Serrano Súñers wurde aus der Szene seiner Entlassung durch Franco der Archetyp für eine bis 1975 nicht abbrechende Serie von Minister-Entlassungen, die gerade deshalb, weil sie sich ohne explizite Begründungen vollzogen, Francos Macht bestätigten und verstärkten:

3 Me dice: »Mira, Ramón, te llamo para hablarte de un asunto muy grave, de una decisión grave que he tomado«. Y, después de larga pausa, añadió: »Voy a sustituirte«. Yo le repliqué: »Hombre, ¡acabáramos! ¿Y esto es lo grave? Pero por Diós, si te he pedido ya en dos o tres ocasiones, y alguna muy formalmente, poder marcharme; ¿a qué viene todo esto? Lo único que yo quisiera pedirte ahora es que tratásemos de este asunto con la naturalidad y la sencillez con que creo nos correspondería tratarlo, y así, de paso, yo aprovechaba la oportunidad para hablarte con la máxima independencia de una serie de cosas que para tu bien sería conveniente que tratásemos«. Nervioso, impaciente, me contestó: »Mira, no, es que tengo ya al general Jordana ahí citado esperándome, que es quien te va a sustituir«. Le dije: »Adiós entonces«, y salí del despacho.80

Gerade die Enttäuschung über die Kälte und das Schweigen der in einem schleichenden Progreß der Entscheidungen Gestalt gewinnenden frankistischen Politik, eine Enttäuschung, die sich nicht Luft machen konnte, solange es noch vage Hoffnungen auf Ideologisierung gab, scheint die ›Literatur‹ der falangistischen Intellektuellen auf den Weg zu einer neuen Identität gebracht zu haben. Die Helden ihrer in den frühen vierziger Jahren geschriebenen Romane träumten noch immer Bilder von der national-syndikalistischen Revolution, aber mehr und mehr traten die Farben solcher Träume in eine dumpfe Spannung zur Banalität ihres Alltags, zur Individualität ihrer Liebeswünsche oder ganz einfach zu der Erfahrung ihres eigenen Illusionismus. Das ist etwa die Stimmungslage der jungen Soldaten des Nationalen Heeres in Rafael García Serranos Buch *La Fiel Infantería* aus dem Jahr 1943, wo Selbstgespräche der Protagonisten und auktoriale Erzählerkommentare nicht selten an den zeitgenössischen französischen Existentialismus erinnern:

3 Ramón, en vena, adivinaba símbolos y pensaba que no era inútil la destrucción. Para después quedaría un trabajo: construir la patria y asomarla al mundo. Eso justificaba la ruina, y ya decidido fue a decir que cambiaría toda la herencia gigantesca de las catedrales góticas por el plato de lentejas del diario afán nacionalsindicalista, cuando se fijó oportunamente en que caminaba entre un enamorado y un borracho y vio que algo estaba más allá del horizonte. Se angustió entre la soledad y el mundo, entre Miguel, jovial y hermético con su nuevo amor, y el buen Matías. Entraron en la Academia y por el claustro bendito que cercaba un

jardín resonaron al unísono las recias pisadas. El conspirador domingo se había acabado.81

Gonzalo Torrente Ballester ließ im selben Jahr den Titelhelden eines Romans die Wochen vor Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs in Paris erleben, wo er sich trotz all seiner rechtschaffenen Überzeugungen und seines Nationalismus in eine junge Französin verliebt, die schön und intellektuell, Adlige und Kommunistin ist. Doch nicht an der Diskrepanz der politischen Weltbilder scheitert die Liebesgeschichte, sondern an Xavier Mariños – vom Erzähler ironisch beleuchteten – Vorbehalten, eine Beziehung mit einer Frau einzugehen, die ihre Jungfräulichkeit verloren hat: 3 *Javier imaginaba vertiginosamente actos y palabras que hubieran resuelto la escena gallarda y favorablemente: sus propios sentimientos le empujaban. Pero temía ser cursi o inconveniente, y, sobre todo, no quería comprometerse en un amor del que no estaba seguro, y que, aun estándolo, no podía aceptar, porque, evidentemente, ella había tenido un amante.82*

Nirgends wohl wird die Spannung zwischen zaghaft eingestandener Enttäuschung und noch nicht aufgegebener Hoffnung, nirgends wird der Zusammenhang dieser Spannung mit der politischen Entwicklung in Spanien greifbarer als in den *Cuadernos de la Campaña de Rusia* von Dionisio Ridruejo, den man in den späten dreißiger Jahren den ›spanischen Goebbels‹ genannt hatte, der aber schon 1942 zu jenen Intellektuellen gehörte, die mit der *División azul* nach Rußland zogen, wo sie – so paradox das heute klingen mag – die Erfüllung ihrer faschistischen Träume suchten. In Ridruejos Versen können wir die Szenen der russischen Kriegswinterlandschaft als eine Metapher der in Spanien erkalteten Illusionen lesen und die Erinnerung an die Heimat als eine Metonymie der geschwundenen Zukunftshoffnungen aus früheren Jahren:

> 3 En esta llana nieve,
> en este valle, en la espesura helada,
> ¿por qué de pronto, con el aire tibio
> que marzo trae, un júbilo tan manso?
> ¿Es nuestra ya esta tierra,
> esta vida, monótona, este parco
> refugio, este peligro sin urgencia?
> Nos miramos alegres, más hermanos.
> A veces un instante la tristeza
> se tiende a nuestro lado
> y se levanta virgen, infecunda,
> con los labios amargos.
> La ausencia es perspectiva: diminutos,
> concretos, pura y fríamente diáfanos,
> dentro del corazón, en residencia
> ya acostumbrada, dulcemente aislados,
> se recrean los seres, los paisajes
> y los días amados.

[1833-1939: Tod der Literaten. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1453
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 1, S. 894 ff.)]

Senda en el corazón, luz en los ojos,
tosca huella en las manos.
Tristes, alegres, tercas, infantiles,
jornadas de soldados.83

Semantische Vexierspiele wie die von der kalten Leere der Abwesenheit, welche wärmende Perspektive der Erinnerung ist, kehren immer wieder. Auf Verse, die an Lorcas Elegie zum Tod seines Stierkämpfer- Freundes erinnern *(He avanzado entre muertos confundidos / como yacente mineral extraño)* folgen, schwindende Hoffnung noch einmal zurückbeschwörend, Zeilen, in denen eine (halb-)christliche Transzendenz dem faschistischen Zerstörungskrieg Sinn geben sollen:

3 Oh, mis muertos terribles; quiero haceros
míos y vuestro soy. No sois aquellos
sencillos camaradas de los días
peligrosos. De hierro, fuego y gloria
se arma vuestra energía ya implacable,
y si es que acaso descansáis, abiertos
como una claridad al Dios de vida,
vuestra fatiga anidará en nosotros,
vuestra pasión nos volverá a la guerra.84

1944, als Ridruejo das poetische Tagebuch zum bereits verlorenen Rußlandfeldzug unter dem – trotz allem – martialischen Titel *›Poesía en armas‹* veröffentlichte, erschien auch sein *Canto en el umbral de la madurez,* eine ›Elegie nach dreißig Lebensjahren‹. In diesem ›Gesang‹ gleiten die bis dahin zukunftserschließenden Horizonte des Glaubens und der Hoffnung in die allein der Erinnerung zugängliche Vergangenheit. Nur noch aus der Erinnerung kann jetzt Individualität als ›Unzerstörbarkeit‹ entstehen:

3 Cree, espera y recuerda,
recuerda solamente, porque el recuerdo es claro,
y como piedra oculta va haciéndote en un ser indestructible.85

In Biographie und Poesie von Dionisio Ridruejo, der in den sechziger und siebziger Jahren zu einer Leitfigur im politischen Widerstand gegen den frankistischen Staat werden sollte, kondensieren sich fast symbolhaft die Komponenten und Stationen, welche die Generationenerfahrung der falangistischen Intellektuellen von 1940 ausmachen. Der Blick auf Ridruejos Gedichte gibt der Lektüre anderer lyrischer Texte aus den vierziger Jahren eine besondere historische Tiefenschärfe, ohne die sie nicht mehr als die allzu konventionelle Poesie problematischer (bis resignierter) Individualität sind:

3 La vida se te va,

y tú te tiendes en la yierba,
bajo la luz más tenue del crepúsculo,
atento solamente
a mirar cómo nace
el temblor del lucero
o el pequeño rumor
del agua, entre los árboles.86

3 Pero el dolor no es manantial,
sino carne de la alegría.
Alegría es sentir el alma
en cada instante, nuestra y viva.
Y es, cuando más se siente el alma,
cuando la llevamos herida.87

Als repräsentatives Werk für das, was man ›Wiedergeburt‹ der spanischen Literatur nach dem Bürgerkrieg nennt, ist heute die Gedichtsammlung *Hijos de la ira* von Dámaso Alonso, dem Dichter-Professor und Góngora-Übersetzer von 1927, kanonisiert, die im selben Jahr erschien wie Ridruejos poetisches Tagebuch des Rußlandfeldzugs und seine autobiographische Elegie. Der ›Zorn‹ aus dem Titel des Buchs ist ein Zorn, von dessen Anlaß nicht die Rede ist und der nie in Gesten oder Handlungen des Protests umschlägt. Er ist Teil einer Existenz, die sich selbst und ihre Welt als ›Fäulnis‹ sieht:

3 Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres
(según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en
este nicho en el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir el huracán, o ladrar los
perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
...
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole
por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres
en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente
en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra
podredumbre?88

Vierundzwanzig Jahre später definierte Dámaso Alonso diese Verse als *protesta contra todo (3 ›es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba. – Protesta ¿contra qué? contra todo‹89)* und erinnerte sich: 3 *Yo escribí* Hijos de la ira *lleno de asco ante ... la total desilusión del ser hombre.90* Für uns ergiebiger als der ›Protest gegen alles‹ ist die implizite Distanznahme von zeitgenössischen Diskursen der spanischen Lyrik. Dámaso Alonso setzte sich – wie die in der Zeitschrift *Jerarquía* entwickelte Poetologíe – ab von der *poesía pura* und dem *fungáceo superrealismo,* aber auch – nun im Gegensatz zur *Jerarquía*-Ästhetik – von der ›thematisch weitgehend begrenzten Poesie in traditionellen

Metren‹,91 wie sie seit Ende des Bürgerkriegs (und zunächst mit offizieller Unterstützung) dominiert hatte.

Von den *Hijos de la ira* wurden damals (höchstens) siebenhundertfünfzig Exemplare gedruckt.92 Eine unvergleichlich breitere – und wohl auch intensivere – Wirkung hatte ein neuer Romantyp, der mit den gängigen Tönen hochgestimmter Affirmation und trivialer Beschaulichkeit brechen konnte, zumal er nicht wie die Lyrik durch Gattungstraditionen an den unvermeidlich esoterischen Diskurs individueller Introspektion gebunden war. Einen mit der Gedichtsammlung *Hijos de la ira* vergleichbaren Stellenwert nimmt unter diesen Romanen *La familia de Pascual Duarte* ein, dessen Autor Camilo José Cela Ende 1942, bei Erscheinen des Buchs, ganze sechsundzwanzig Jahre alt war. *La familia de Pascual Duarte* wurde ein nationaler und (als eines der wenigen spanischen Bücher aus der Zeit nach dem Bürgerkrieg auch ein) internationaler Bestseller, obwohl die Auslieferung des Buchs – mit einiger Verzögerung: fast die gesamte erste Auflage war bereits verkauft – von der Zensur unterbunden wurde. Auf diesen und einige andere Fälle intellektueller Repression kommt eine sich selbst als ›fortschrittlich‹ verstehende Literaturgeschichtsschreibung immer wieder dankbar zurück – wohl weil sie eine willkommene Erklärung für den Eindruck bieten, daß die seit 1940 vergangenen Jahrzehnte nicht zu den glanzvollen Epochen der spanischen Kulturgeschichte gehören. Tatsächlich mußten die Autoren bis etwa 1976 mit der Zensur des frankistischen Staats wie mit einem (allerdings meist stumpfen) Damoklesschwert rechnen. Doch schon die Tatsache, daß gerade Camilo José Cela, dessen Kontakte mit dieser Zensur 1942 beileibe nicht endeten, zum wohl populärsten und darüber hinaus öffentlich geehrten Autor im faschistischen Spanien werden konnte, macht deutlich, wie inkohärent jene staatlichen Interventionen waren.93 In einer ebenso gut dokumentierten wie gelassen vorgetragenen Studie hat M.L. Abellán aus der Vielzahl ihrer Eingriffe und aus einschlägigen offiziellen Verlautbarungen die wichtigsten Kriterien jener Zensur induziert.94 Sie berücksichtigte zunächst und vor allem (wie es einem zwischen dem Vatikan und dem spanischen Staat 1941 getroffenen Übereinkommen entsprach) die Vorgaben des römischen Index. Prinzipiell unzulässig (aber längst nicht immer geahndet) war jegliche Kritik an der Politik der jeweiligen Regierungen Francos und (solange diese erkennbar waren) ihren ideologischen Grundlagen; als ›Kritik‹ verbucht wurden dabei auch positive Wertungen des Marxismus und aller als ›liberal‹ verketzerten Modelle politischer Praxis. Schließlich sollten – ganz abgesehen von ihren Inhalten – Schriften solcher Autoren nicht veröffentlicht werden, die als ›Feinde der Regierung‹ galten. Doch weil sie Teil der spanischen Bürokratie war, hatte auch die Zensur an deren sprichwörtlicher Desorganisation und am Phänomen des *pluriempleismo* teil. So weiß man von dem vielfach zensierten Camilo José Cela, daß er selbst als Zensor für Zeitschriften fungierte.

Was nun den Roman *La familia de Pascual Duarte* angeht, so ist gar nicht klar, was genau Anlaß für das über ihn verhängte Verkaufsverbot gewesen sein mag. Cela erzählt in der Form einer kurz vor der Hinrichtung

des Ich-Erzählers und Ich-Protagonisten geschriebenen Autobiographie die Geschichte eines Bauern aus Extremadura, der den Liebhaber seiner Frau und seiner Schwester und später, nach vorzeitiger Entlassung aus der Haft, auch seine Mutter ermordet. Cela suggeriert nun, daß neben individuellen Charakterzügen vor allem ›die Gesellschaft‹, das heißt: jene Armut, Repression und Engstirnigkeit, für die im sozialen Wissen der Spanier bis heute gerade die Provinz Extremadura ein Emblem ist, als bestimmende Faktoren auf Pascual Duartes Handeln gewirkt haben mochte. Nicht zufällig beginnt deshalb der autobiographische Diskurs mit dem Satz: 3 *Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo.95* Doch gleichrangig neben diesem ›soziologischen‹ Blick (wenn auch von den Interpreten weniger gewürdigt) gibt die *Familia de Pascual Duarte* eine ›psychopathologische‹ Perspektive vor, finden sich Passagen, die man als ›Einblicke in das Seelenleben eines Triebverbrechers‹ identifizieren könnte: 3 *La idea de la muerte llega siempre con paso de lobo, con andares de culebra, como todas las peores imaginaciones. Nunca de repente llegan las ideas que nos trastornan: lo repentino ahoga unos momentos, pero nos deja, al marchar, largos años de vida por delante. Los pensamientos que nos enloquecen con la peor de las locuras, la de la tristeza, siempre llegan poco a poco y como sin sentir invade la niebla los campos o la tisis el pecho ...*96 Solche ›Einblicke‹ müssen ein Publikum fasziniert haben, das sich eben noch auf ständische Ideale und überzeitliche christliche Werte eingestimmt hatte. Sie wurden von Cela dramatisch (und schriftstellerisch gekonnt) gesteigert bis zur Schlußszene von Pascual Duartes Autobiographie, dem Muttermord:

3 Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeyó, se escurrió ... Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se puede imaginar. Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba a la boca ... En una de las vueltas ví a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar. Traía un candíl en la mano, el candíl a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno ... Seguíamos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetaba, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón – el izquierdo – y me lo arrancó de cuajo. Fue en el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta ... La sangre salía como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos ...97

Solche Schilderungen haben jenem narrativen Ton, auf den Camilo José Cela den spanischen Roman für einige Jahre einstimmte, den Namen *›tremendismo‹* eingebracht. Gewiß war der *tremendismo* ein – mittelbares – Produkt der intellektuellen Enttäuschung am Alltag des ›Neuen Spanien‹, und gewiß entsprach er nicht den Vorstellungen des Staates von ›Kultur‹ (wenn es solche Vorstellungen in der Epoche des Frankismus überhaupt gegeben hat). Aber es ist ebenso sicher, daß man ein Buch wie

La familia de Pascual Duarte nicht als ›Sozialkritik‹ – oder gar als ›politische Widerstandsliteratur‹ – lesen *mußte.*

Als ein zweiter Klassiker des *tremendismo* gilt der Roman *Nada* von Carmen Laforet, die 1944, zum Zeitpunkt des Erscheinens, dreiundzwanzig Jahre alt war – also noch jünger als der Autor des *Pascual Duarte.* Dieses Buch ist in seiner Erzählsituation und auch in der Motivation der Handlungen durch eine bestimmte historische Rahmen-Situation längst nicht so komplex wie Celas Roman. Ich-Erzählerin ist ein junges Mädchen, das von den Kanarischen Inseln kommt, um in Barcelona Philologie zu studieren, und dort bei ihren Verwandten wohnt, in einem Mikrokosmos alltäglichen Schreckens, dessen Gestalten und Bilder selbst einem Quevedo Ehre gemacht hätten. Mit dem Roman-Titel ›*Nada*‹ zitierte Carmen Laforet den Titel eines Gedichts von Juan Ramón Jiménez, und die dem Roman vorangestellten Verse aus diesem Gedicht zeigen, daß es ihre Absicht war, die Geschichte einer *individuellen* Desillusionierung zu vergegenwärtigen:

> 3 A veces un gusto amargo,
> Un olor malo, una clara
> Luz, un tono desacorde,
> Un contacto que desgana,
> Como realidades fijas
> Nuestros sentidos alcanzan
> Y nos parecen que son la verdad no sospechada ...

Andrea, die Studentin von den Kanarischen Inseln, beobachtet im Horror-Kabinett der Verwandten ein Jahr lang vor allem ihren Onkel Román, einen hochbegabten, aber am Leben gescheiterten Musiker, und ihre anderen Onkel Juan, einen Maler, der die Tage seines Lebens in Untätigkeit verstreichen läßt und dessen Jähzorn seine Frau Gloria (die sich ›eigentlich‹ zu Román hingezogen fühlt) in beständiger Panik hält. Bei Román und Juan leben ihre Schwester, die bigotte und zugleich mystisch-schwärmerische Jungfer Angustias, und ihre hinfällige Mutter, die einzige Person, der Andrea Zuneigung entgegenbringt. Die knapp dreihundert Romanseiten schildern eine Welt der permanenten Qualen, der wechselseitigen Erniedrigungen und der zügellosen Bosheit, welche – wie die Welt von Jean-Paul Sartres *Huis clos* – das Menschen-Leben aus Protagonisten-Perspektive als eine Hölle und für den Leser als eine absurde Form der Existenz erscheinen läßt. Nur ein Ereignis unterbricht die schreckliche Eintönigkeit von Andreas Studienjahr in Barcelona: ihr Onkel Román durchschneidet sich die Kehle mit einem Rasiermesser und wird am nächsten Morgen von seinen Verwandten in einer Blutlache aufgefunden. Als sie den Leichnam gesehen hat, geht Andrea ›automatisch, ohne zu wissen wie‹, in das Badezimmer, duscht sich und betrachtet ihren Körper im Spiegel. Es ist, als seien die Spanier jener Jahre ihres Körpers allein im Angesicht des Todes gewärtig geworden:

> 3 Maquinalmente, sin saber cómo, me encontré metida en la sucia bañera, desnuda como todos los días, dispuesta a recibir el agua de la ducha. En el espejo me

encontré reflejada, miserablemente flaca y con los dientes chocándose como si me muriera de frío. La verdad es que era todo tan espantoso que sobrepasaba mi capacidad de tragedia. Solté la ducha y creo que me entró una risa nerviosa al encontrarme así, como si aquél fuese un día como todos. Un día en que no hubiese sucedido nada. ›Ya lo creo que estoy histérica‹, pensaba mientras el agua caía sobre mí azotándome y refrescándome. Las gotas resbalaban sobre los hombros y el pecho, formaban canales en el vientre, barrían mis piernas. Arriba estaba Román tendido, sangriento, con la cara partida por el rictus de los que mueren condenados. La ducha seguía cayendo sobre mí en frescas cataratas inagotables.98

›Ein Tag, an dem *nichts* geschehen wäre‹ – so wie an allen Tagen ihres Jahres in Barcelona nichts geschah hinter den grotesken Szenen jenes Soziotops, in dem Andrea lebte. Sie verläßt Barcelona, als der reiche Vater einer Freundin ihr in Madrid eine Arbeit anbietet, mit der sie unabhängig leben und dabei weiter studieren kann. Nichts hatte sie in Barcelona erlebt: 3 *Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada.99* *Nada* gewann den 1944 zum ersten Mal von der Zeitung *Destino* vergebenen – noch heute sehr begehrten – *Premio Nadal* für spanische Romane. Dies war die öffentliche Nobilitierung eines neuen Erzähldiskurses, der sich als unerschrockene Replik einer schrecklichen Welt inszenierte.

Ihn begannen nun auch ältere Autoren aufzunehmen wie der 1901 geborene Juan Antonio de Zunzunegui. Er schrieb *El barco de la muerte,* den ein Jahr nach Carmen Laforets *Nada* erschienenen Roman vom Leben und Tod des Beerdigungsinstitutsbesitzers Alfredo Martínez. Als eines von neun Kindern eines Tagelöhners, der bei einem Arbeitsunfall umgekommen ist, durchlebt Alfredo Martínez eine schwere Kindheit und Jugend. Er wandert, schon jung zum Pessimisten geworden, nach Südamerika aus, wo er bescheidenen Wohlstand mit einer Schreinerei zu erwerben beginnt. Als ein Feuer diese Existenzgrundlage vernichtet, betrügt ihn eine Versicherungsgesellschaft um die Hälfte der ihm zustehenden Prämie. Alfredo Martínez kehrt in seine baskische Heimat zurück, kauft von seinem kleinen Kapital ein Beerdigungsinstitut und wird zum geldgierigen Misanthropen, der nichts mehr ersehnt als den einnahmeträchtigen Tod eines jeden seiner Mitbürger. Als in der kleinen Stadt, wo er wohnt, eine Typhusepidemie ausbricht, ahnt Alfredo Martínez sofort, daß man ihn für den Schuldigen halten wird. Die zurecht und zu Unrecht gegen ihn aufgebrachte Bevölkerung steckt sein Haus in Brand, und Alfredo Martínez stirbt einen Tod nach allen Konventionen der tremendistischen Poetik:

3 Una temperatura infernal calentaba ya todos los muros. Empezó a notarse achicharrado. Los tabiques se acrietaban y las plantas de los pies le quemaban. Sintió toda su vida relampagearle por el cauce del corazón. De repente, vio desfilar por las paredes como en un cosmorama trágico todos los muertos que él había atendido; pasaban amenazantes, gritadores: – ¡¡¡ a morir, a morir; ahora te toca a tí, miserable; a tí, a tí!!! ¡¡¡ A morir, a morir!!!

Se tapó los ojos, horrorizado.

Los tabiques se cuarteaban y asomaban las llamas.
Se movió como una fiera acorralada:
–¡ Morir, nunca!
Abrió el balcón y se arrojó al aire. Y huyendo de la muerte fue a la muerte.
Cayó sobre la muchedumbre enfurecida. Pasó de unas manos a otras; de unos pies a otros; de unas bocas a otras, como un pelele fúnebre.
–¡ A tirarlo a la ría! – gritó alguien.
Pero conforme pasaba de unas garras a otras, de unos pies a otros, de unas bocas a otras, iba perdiendo volumen su rota y descarada figura ...
Fueron machacándole, triturándole, repartiéndoselo en pedazos ...100

Die Selbstmörder, Mörder, Menschenfresser und Leichen aus dem Bürgerkrieg und den Gefängnissen Spaniens schienen hinter dem Rücken der Autoren des *tremendismo* in die banalen Handlungen ihrer Romane eingezogen.

Währenddessen wurde jenen Intellektuellen, die noch wenige Jahre zuvor mit sicher-klassizistischen Strichen die Utopie eines ›imperialen Spanien‹ entworfen hatten, die Nation und ihre Geschichte wiederum ›zum Problem‹. 1945 veröffentlichte Pedro Laín Entralgo ein (heute zur Pflichtlektüre für Studenten der Hispanistik vergilbtes) Buch über die *Generación del 98* – ein Jahr nach dem Erscheinen eines Buchs über Menéndez Pelayo, dessen Geschichtsbild in den neuerlich sich intensivierenden Debatten über die Identität Spaniens nun wieder wachsendes Interesse auf sich zog. Laín Entralgo, der später für sich das Privileg in Anspruch nehmen sollte, ›die Kultur seines Vaterlands mit *zwei* offenen Augen‹ gesehen zu haben,101 verschrieb der Nation ein Verständnis des Wortes ›spanisch‹, das nur noch verhalten christlich war:

3 ... la entienden de un modo vagamente cristiano (sc.: la palabra ›españolamente‹), separado muchas veces de la ortodoxia católica, mas no situado frente a ella con el criterio denegador del disidente fanático.102

Mit solchen Tönen kehrten auch die Namen von Unamuno, Ganivet und Antonio Machado in die Essays der Intelligentsia zurück und mit ihnen, wie schon gesagt, ›das Problem Spanien‹: 3 *la dramática inhabilidad de los españoles, desde hace siglo y medio, para hacer de su patria un país minimamente satisfecho de su constitución política y social.103* Auf die Frage nach den Gründen für solche Unzufriedenheit hatte Laín Entralgo 1949 in einem Buch mit dem kaum innovativen Titel *›España como problema‹* die ›geschichtsphilosophische‹ Antwort gegeben, welche schon einmal um die Jahrhundertwende gegeben worden war:

3 La aporía histórica que en lo sucesivo llamaremos ›problema de España‹ tiene su origen visible – a mi juicio, cuando menos – en la primera mitad del siglo XVII, cuando es vencida la europeización hispánica – la empresa de nuestro siglo XVI, el proyecto histórico de una cristiandad post-renacentista – por el reciente poderío de la europeidad moderna ... Pero España sigue en Europa, y Europa, quiero decir, la europeidad moderna, va penetrando en las almas de no pocos habitantes de esta piel de toro, porque ni en el campo ni la Historia pueden ponerse puertas.104

Trivialer noch als die (ihrerseits schon) altbekannte Diagnose war freilich der von Laín Entralgo nahegelegte Therapievorschlag. Ganz explizit distanzierte er sich in den letzten Zeilen seines Buchs von jeglichem Gedanken an ›eine Organisation‹ oder eine ›kollektive Unternehmung‹ – womit jegliche politische Dimension des Handelns gemeint und abgewiesen war: 3 *Yo no os propongo sino que entréis en el angosto seno de nuestra intimidad.105* Mit solchem Rückzug in die Besonderheit war dann auch der Horizont des Anzustrebenden auf die ›seinen Möglichkeiten angemessene Vervollkommnung des Individuums‹ eingeschränkt.

Immerhin hatte Laín Entralgo seine sich auflösenden falangistisch-optimistischen Zukunftserwartungen in Fragen – wenn auch in altehrwürdige Fragen – umgesetzt. Zur Aufhebung dieser Fragen trat Rafael Calvo Serer, ein junger Philosophieprofessor, der bald Direktor des *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* und später eines der Häupter des *Opus Dei* werden sollte, mit Gewißheiten auf den Plan, die zwar noch älter als Laín Entralgos Fragen waren, aber dennoch als Indiz für eine Verschiebung im intellektuellen wie im politischen Kräftefeld Spaniens nach zehn Jahren Frankismus gelten können. Noch 1949, also noch im Erscheinungsjahr von *España como problema,* präsentierte Calvo Serer, damals Herausgeber der Zeitschrift *Arbor,* eine Aufsatzsammlung, der er den Titel *›España, sin problema‹* gab. Schon im Vorwort machte er seine Frontstellung gegenüber Laín Entralgo explizit, indem er erklärte, daß ›die intellektuelle Leistung Menéndez Pelayos und sein konterrevolutionäres Denken die einzig feste Grundlage in der nun anstehenden Auseinandersetzung‹ seien (das Motto seines Buches stammte allerdings von Ramiro de Maeztu, dem rechten Flügelmann der *Generación del 98),* und bündig das Datum bezeichnete, seit dem es ein ›spanisches Problem‹ nicht mehr gäbe: 3 *Por fortuna, de dos siglos en que España fué tema a discutir, hemos salido los españoles mediante un acto enérgico, tajante y claro, en 1936; desde 1939 España ha dejado de ›ser un problema‹, para adquirir conciencia de que está enfrentada con ›muchos problemas‹.106* Natürlich berief sich auch Calvo Serer bei der Entwicklung seiner Vorschläge zur Lösung der ›vielfältigen Gegenwartsprobleme‹ auf die nationale Geschichte und die nationalen Traditionen, doch weil er das ›nationale Wesen‹ vom ›Volksgeist‹ absetzte,107 wurde die Traditions- Basis der Argumentation enger, prägnanter und aggressiver als je zuvor: 3 *Eliminadas las heterodoxias religiosas, que se convertían en heterodoxias nacionales, la reanudación y cumplimiento de nuestro destino obligaba a la nueva generación a trabajar por una cultura católica. Ante las ruinas de* la modernidad, *la generación nueva ha comprendido que sólo el catolicismo puede vertebrar a España.108* Der neu-ultramontane Geist freilich machte – wie ein halbes Jahrhundert zuvor der nun als ›Ahne‹ adoptierte Ramiro de Maeztu – erstaunliche Konzessionen an die technische Welt und war deshalb zu einer – eng auf Technologie begrenzten – Öffnung gegenüber Europa bereit. So formte Calvo Serers Buch *›España, sin problema‹* Mentalität und Programme eines technokratischen Katholizismus vor, der in Spanien seit der Mitte der fünfziger Jahre eine kaum zu überschätzende Rolle

spielen sollte – ohne noch mit diesem identisch zu sein. Vorerst hatten es Intellektuelle wie Calvo Serer angesichts der seit Ende des Zweiten Weltkriegs verschärften politischen und wirtschaftlichen Isolation Spaniens noch nötig, eine Formel wie 3 *›españolización en los fines y europeización en los medios‹109* auszubalancieren mit der Überzeugung, daß die Welt gerade von Spanien eine Antwort auf das erwartete, was man um 1950 so gerne *›die* Sinnfrage‹ nannte: 3 *El mundo espera de los españoles una concepción de la vida que dé sentido a la técnica; por ejemplo, no que fabriquemos los mejores motores de explosión, sino que les demos la justa teoría del Estado. Y no seremos inferiores al mundo moderno, aunque no lleguemos en la técnica a la altura de quienes la crearon para destruirse.110*

Doch ›die Welt‹ blickte damals kaum auf Spanien. Eine 1948 in Boston veröffentlichte Repräsentativumfrage mit dem Titel 3 *›Last Chance – 11 questions on issues determining our destiny: answers by 26 leaders of thought of 14 nations‹111* präsentierte die ›Antworten‹ des mexikanischen Anthropologen Pablo Martínez, des in Spanien geborenen Philosophen Georges Santayana und sogar des deutschen Hispanisten Karl Vossler – aber kein damals in Spanien lebender Autor war berücksichtigt, obwohl eine Vielzahl von befragten Theologen gerade das intensive Bedürfnis der Zeitgenossen nach religiöser Sinnstiftung hervorhoben. So suchte am Ende selbst ein Rafael Calvo Serer nicht bloß technisches *knowhow,* sondern auch das Modell für die Versöhnung von technischer Modernisierung und katholischem Geist, wie es doch eigentlich Spanien der Welt vorlegen sollte, außerhalb der Grenzen seines Landes – um es im Nachkriegs- Deutschland, vor allem auf dem Deutschen Katholikentag 1949 in Bochum112 zu finden. Was Calvo Serer neben der unübersehbar technikfreundlichen Politisierung des Glaubens beeindruckte, wie sie sich in der Gründung der CDU manifestierte, waren der Einfluß und das Ansehen, das ›nicht entnazifizierte Deutsche‹113 wie Ernst Jünger, Carl Schmitt oder Martin Heidegger schon wieder genossen. Solch gemeinsame Selbst-Milde im Umgang mit der faschistischen Vergangenheit wurde zur Voraussetzung für das sich in den fünfziger Jahren vollziehende geistige und geistliche Näherrücken zwischen Spanien und der Bundesrepublik Deutschland.

Schon im Dezember 1946, als die UNO-Vollversammlung ihren Mitgliedern empfahl, die diplomatischen Beziehungen zu Spanien abzubrechen, und außer der argentinischen, der portugiesischen und der Botschaft des Vatikans die Vertretungen aller Länder in Madrid geschlossen wurden, hatte die Regierung Francos in einer an die Vereinigten Staaten gerichteten ›Note‹ dem Faschismus abgeschworen: 3 *el pueblo español rechaza el calificativo de fascista con que ... se le apostrofa, pues el Régimen nada tiene que ver con los sistemas totalitarios por ser un Régimen que respeta las libertades fundamentales de la persona humana y en el cual el ejercicio de la autoridad se haya ajustado a normas de Derecho.114* Doch vorerst wurde diese – innenpolitisch kaum mehr prekäre – Distanzierung vom faschistischen Teil der nationalen Vergangenheit (an dem Franco übrigens nie sonderlich

gelegen gewesen war) außenpolitisch nicht belohnt. Spanien war damals – ganz entgegen den simplen Autarkie-Plänen – abhängig von billigen Krediten und Weizenlieferungen aus dem Argentinien Juan Domingo Peróns, den Franco insgeheim für eine Marionette (natürlich) der Freimaurer hielt,115 und für dessen (heute längst *musical*-kanonisierte) Frau Evita er im Frühjahr 1947 eine (offenbar immens teure, aber von der aller Spektakel entwöhnten Bevölkerung mit Begeisterung aufgenommene116) Staats- Einladung organisieren mußte. Ein weiterer Schritt auf dem Weg der Distanzierung vom Faschismus, der zugleich den definitiven Bruch zwischen Regierung und Falange aufschob, war das im Juli 1947 verkündete Gesetz über die Nachfolge in der Staatsführung, mit dem – zunächst noch ohne einen Monarchen – offiziell die Monarchie wieder eingeführt war. Kaum ein Jahr später wurde, wie schon erwähnt, zwischen Franco und Don Juan de Borbón, dem Sohn von Alfonso XIII., ein Plan für die Erziehung des heutigen Königs Juan Carlos *in Spanien* abgestimmt. Wie der Rückweg zur Monarchie so paßte auch die neue Nähe zwischen Regierung und ultramontaner Intelligenz zu einer Politik, die Traditionsbrüche unter Traditionspflege verbarg.

In jenen Jahren des Hungers und des *nacional-seminarismo117* war auch die Zeitschrift *Escorial* zu einem Organ der wiederkehrenden ultramontanen Weltanschauung geworden. An ihre respektablen Anfänge erinnerte gerade noch der beibehaltene Name. Im Oktober 1949 berichtete *Escorial* ausführlichst über einen Staatsbesuch Francos in Portugal, anläßlich dessen er von der Universität Coimbra zum Ehrendoktor der Jurisprudenz ernannt wurde. Wie wenige Jahre später, als auch die Universität Salamanca Franco zum *Doctor honoris causa* machte,118 hielt in Coimbra der Inhaber des Lehrstuhls für Römisches Recht die Laudatio, auf die Franco mit einer Dankesrede antwortete, in der er sich als Initiator einer neuen spanischen Sozialgesetzgebung präsentierte. Keinen Zweifel ließ er daran, daß diese Sozialgesetzgebung in christlicher Ethik fundiert sei:

3 Cuando contemplamos el panorama del Universo forcejeado por dar solución a estos problemas por los cauces capitalistas o por la vía materialista de los marxismos fracasados, se siente todo el vacío de la filosofía actual en que asentar el nuevo Derecho, que para nosotros no puede ser otra cosa que la que hace siglos viene proclamando la Iglesia Católica Apostólica Romana. Hemos de volver a las fuentes puras de nuestro Evangelio para considerar el hombre como lo define el Movimiento Español y otorgarle, en consecuencia, no solo los derechos de una especulación puramente materialista, como capital humano, no se le podría discutir, sino aquellos otros superiores que le debemos en cuanto es nuestro prójimo, hecho a imagen y semejanza de Dios.119

Jene für uns bizarre – zugleich wie ein Kompensationsangebot und ein blinder Automatismus wirkende – Überzeugung, daß ›die Welt‹ Spanien ›auf diesem Weg‹ über kurz oder lang folgen würde, die wir bereits bei Calvo Serer entdeckt haben, durchzog auch die Reden Francos und seiner portugiesischen Gastgeber: 3 *puedo ofrecer a vuestro estudio la obra de nuestra legislación social en marcha, y unas bases de que, sin duda, no ha*

de apartarse el nuevo Derecho social que, más pronto o más tarde, en el mundo se alumbre.120 Vier Tage zuvor hatte Franco bei einem Empfang der portugiesischen Armee versprochen: 3 *No pasará seguramente mucho tiempo sin que les veamos venir por el camino que nosotros trillamos. Lo que hace solamente cinco años sonaba fuera de nuestras fronteras a herejía, hoy ya veis que llena el ambiente del universo.121* Diese Worte des *Generalísimo* waren in der Folge der Trinksprüche und Reden jenes Staatsbesuchs, in dem zwei Länder ihre Isolation als Evidenz einer quasi-transzendentalen Führungsrolle zelebrierten, ein Echo auf das vom portugiesischen Staatspräsidenten vorgegebene Leitmotiv: 3 *yo ambicionaría que mientras que Europa cura sus heridas, fuera la Península una reserva de ideal y mansión de orden y disciplina social.122* Für die hier der spanischen (und der portugiesischen) Kultur verschriebene, ebenso vage wie wahnhafte Zukunftsmission gab es eine Standardformel, deren semantische Leere man noch bis in die siebziger Jahre – eher automatisch als trotzig – mit geradezu magischem Vertrauen heraufbeschwor: 3 *Todo ello, ... bajo el dictado del Caudillo, que aspira a que, por los caminos de la cultura, España alcance el lugar que merece entre los pueblos del mundo.123*

Kaum einer der Ansprüche des Frankismus hat sich so vollkommen – das heißt: in so bedrückender Weise – erfüllt wie der von ›Spaniens adäquatem kulturellen Rang unter den Völkern der Welt‹. Denn das Bild, welches die nationale Kultur gegen Ende der vierziger Jahre den Spanien (und kaum noch ›der Welt‹) bot, war ärmer selbst gegenüber der Zeit nach dem Ende des Bürgerkriegs geworden. Auch die (zweifelhaft) originelle Umdeutung des Begriffs *›raza‹* hatten nun die vollmundigleeren Berufungen auf katholische Orthodoxie an den Rand gedrängt.124 Für solch dünnen Aufguß aus religiösem Traditionalismus, Faschismus und einigen, mehr oder weniger persönlichen Obsessionen Francos gebrauchte man nun den in bezeichnender Weise verschwommenen Namen *›Movimiento español‹.125* Was 1949 für einen historisch kurzen Augenblick Motivation genug bot, um die geradezu althergebrachte politische Distanz zwischen Spanien und Portugal in einem hohlen Fest der Brüderlichkeit aufzuheben, war die Manie (oder die zynische Entschlossenheit), den tiefsten Provinzialismus in Kultur und Politik als einen Fingerzeig Gottes auf welthistorische Sendung zu feiern. Man mußte damals wohl Spanier sein, um für die bedrückende Enge im Alltag des portugiesischen Regierungschefs Salazar jene Bewunderung zu empfinden, die aus den Worten von Serrano Súñer spricht:

3 No se movía de Lisboa. No salía de San Bento casi nunca. Alguna vez iba a Santa Comba, que era su pueblo que está cerca de Lisboa, donde tenía la casa de sus padres, que era modesta. Y sus hermanas, que eran maestras cuando él ascendió al poder, maestras permanecieron a lo largo de su mandato muy extenso, hasta su muerte. Una cosa ejemplar ... Un día Salazar tuvo que ir a Oporto. Y me enteré que había ido en avión. En el primer viaje que hice allí, le dije: ›Querido presidente, está usted desconocido, volando ya‹. El se reía. ›¿Qué tal le ha parecido eso?‹ Me contestó: ›Pues nada; me senté en una butaca, vi un luminoso que decía *no fumar* y otro *apretar el cinturón,* y pensé pues aquello que he hecho toda la vida‹.126

Unterdessen spann Eugenio d'Ors, der in jener unwahrscheinlichen Welt als der bedeutendste spanische Philosoph galt, an schlichten Gedanken, die nachzuvollziehen man sich heute zunächst außerstande glaubt, weil es mühsam ist zu akzeptieren, daß sie meinen, was d'Ors meinte. In seinen Reflexionen gewann die in Francos Reden eher unterschwellige Körper-Phobie einen eigenen Diskurs, der gespeist wurde aus der längst verschütteten Engel-Lehre der mittelalterlichen Scholastik. D'Ors erweiterte die gängige Dichotomie von ›Körper‹ und ›Geist‹ um eine dritte Instanz, die er *›angel‹* oder *›vivir angélico‹* nannte:

3 Que esta vida superior, que ya podemos denominar ›vivir angélico‹, existe, es un hecho que nos obliga a admitir, en lo que ya todos hemos acabado por llamar ›inconciencia‹, dos órdenes jerárquicos. Uno, colocado debajo de la conciencia y que llamamos, como a tal, *subconsciente.* Otro, el superior a la conciencia, *sobreconsciente,* por lo tanto. Este vivir sobreconsciente escapa también a la luz de la conciencia, como el inferior. Ocurre aquí como con la luz física. Cuando falta luz, no vemos, porque la visión está comprendida, como posibilidad, dentro de ciertos límites cuantitativos. Cuando sobra luz, no vemos tampoco, porque se produce el deslumbramiento. Así, igualmente, la falta de unidad en la actividad psíquica produce la subconciencia; la sobra de unidad, la sobreconciencia.127

Was bei d'Ors ›Seele‹ oder (schon aus gewisser Distanz) ›Geist‹ hieß, das stellte er unter das Vorzeichen der raumzeitlichen Dimension menschlicher Existenz. *›Angel‹* hingegen wurde aus dieser Dimension herausgesetzt und markierte somit eine Instanz, die nicht nur frei von jeder Körperlichkeit, sondern auch ohne die drei Zeithorizonte existieren sollte: 3 *se trata de encontrarle a dicha entidad ... la distinta condición en que vive, puesto que emancipada, una vez, de espacio y de tiempo y conocedora en cierta manera del futuro, mejor dicho, identificadora del presente y el futuro.128* Bei der Lektüre solcher Sätze ahnt man, welche ideologischen Legitimations-Chancen sich aus der in den Begriff *›Angel‹* umgegossenen Körperphobie und aus der Aufhebung von Zeitlichkeit im Zusammenhang mit dem Anspruch ergeben konnten, daß der in Spanien propagierte ultramontane Katholizismus zukünftiges Menschheitsglück vorwegnehme. Das Konzept *›Angel‹* eröffnete aber auch Möglichkeiten der metonymischen Assoziation mit jenem Körper-Verlust, den der Gebrauch moderner Technik bewirkte.

Anläßlich einer 1950 in der – ursprünglich falangistischen – Zeitung *Arriba* veröffentlichten Serie von ›Reflexionen‹ jedenfalls brachte Eugenio d'Ors seine Angelogie über die mythologische Brücke von Dädalos und Ikaros in Zusammenhang mit dem Bild des Piloten, das seit dem frühen XX. Jahrhundert wohl deshalb die Traumrolle technologischer Hoffnungen gewesen war, weil es zugleich die Überwindung und die Potenzierung menschlicher Physis konnotieren konnte.129 Die Verästelungen solcher philosophischen Irrwege lassen uns ahnen, daß die scheinbar fundamentalistische Abstützung des politischen Traditionalismus in religiöser Orthodoxie, wie sie seit Mitte der vierziger Jahre in Spanien gängig wurde, in eine Verdünnung des Traditionalismus abgleiten konnte,

in eine – ungewollte – Öffnung auf die technisierte Welt. Denn diese teilte mit der theologisierten Welt – aber eigentlich nicht mit der Tradition des Traditionalismus – die Distanz zum Körper. Vielleicht war es deshalb kein Zufall, daß die Überlegenheit des technischen Mediums ›Kino‹ über das Theater zu einem Leitthema in den spärlichen kulturpolitischen Diskussionen jener Jahre wurde. Denn auch das Kino setzt den Körper des Schauspielers in unendliche Distanz zur physischen Präsenz des Zuschauers:

3 Si el teatro se limita a ser una forma expositiva de la vida interior del hombre, es de suponer que sus ensayos y novedades en este sentido, el ciego discurrir de afluentes, sean absorbidos por el cine, que se caracteriza por su gran poder de asimiliación. Y acaso en este verterse generosamente, en esta transferencia de sus cualidades, en su renunciación melancólica al predominio del público, esté su mejor gloria. Significaría que, en la carrera de relevos, que es el mundo, transmitía la antorcha encendida, con la que recorrió un largo período de siglos, a un arte más ágil y vigoroso.130

Escorial präsentierte damals in monatlichen *Indices* die in Spanien gehaltenen Vorträge und Konzerte, die Kunst-Ausstellungen und die Namen von ausländischen Besuchern, welche man für prominent hielt. Diese Listen bestätigen in ihrer Weise die Erfahrung, die wir aus einer Analyse der Diskurse im Spanien der späten vierziger Jahre gewonnen haben. Sofort ins Auge sticht die Dominanz eines theologischen Denkens, das zugleich ›neu‹ und – bis hin zum Ehrgeiz einer Aufhebung der Zeitdimension – ›in den Traditionen fundiert‹ sein wollte: 3 *›¿Coinciden, se complementan o disienten la Teología tradicional y la llamada »Nueva Teología«, en la explicación del dogma de la divina revelación y sus fuentes?‹, ›¿Hasta qué punto es posible una teología católica nueva?‹, ›La supuesta crisis apologética y las nuevas directrices de esta ciencia‹131 –* die Reihe solcher Vortragstitel ließe sich fast beliebig verlängern. Dazwischen entdeckt man – noch vereinzelte – Themen, welche auf die beginnende Bemühung verweisen, einen ›nationalen Rückstand‹ in Technologie und Naturwissenschaften aufzuarbeiten: 3 *›Construcción en Suecia‹, ›La operación cesária en nuestro tiempo‹* oder *›El reumatismo en el Seguro de Vida‹.* Das Panorama wird abgerundet durch einen Vortrag des Herausgebers von *Escorial* zum Thema 3 *›Arte de repensar los lugares comunes‹.132* Noch grotesker wirken die Listen der ausländischen Besucher in Spanien: *Mister Buker, de Londres, de la Unión of Rallway* (sic) *Signalmen* wurde dort begrüßt, neben einer Studentengruppe der Universität Straßburg und *José Arismendi Trujillo, director de ›La Voz Dominicana.‹133* Natürlich dominierten kirchliche Würdenträger im Verein mit den Vertretern (der zweiten oder dritten Garnitur) des europäischen Adels. Doch letztlich zeichnete sich auch in diesem *Indice* – sporadisch, aber unübersehbar – die Zukunft der fünfziger und sechziger Jahre ab. Lassen wir vorerst bloß Namen sprechen:

3 – De La Coruña, varios grupos de marinos norteamericanos.

– De La Coruña, el almirante jefe de la Escuadra norteamericana, almirante Connolly
– De París, el diputado del Congreso de los Estados Unidos Mr. James José *(sic)* Morphy.
– Procedente de Munich, en avión especial de la Armada norteamericana, el coronel Miller y el comandante Daffie, agregado aéreo y ádjunto a la Embajada de los Estados Unidos, en Madrid.
– De París, Mr. Rimet, presidente de la Federación Internacional de Foot-ball *(sic)*
– De Wáshington, el general norteamericano W.A. Matheny.134

In derselben Juli-Nummer 1949, die den Besuch des FIFA-Präsidenten Jules Rimet und des amerikanischen Generals W.A. Matheny verzeichnete, präsentierte *Escorial* eine enthusiastische Rezension der Memoiren von Benito Mussolinis Witwe, wo die Rehabilitation des *Duce* in Form einer moralischen und politischen Aburteilung seiner Geliebten betrieben wurde,135 sowie einen ausführlichen Bericht zur Versammlung der *Jefes Provinciales* der *Falange,* die in Madrid stattgefunden hatte. Wenn man die lange Liste von Vorträgen und Diskussionsthemen des *Falange*-Kongresses auf sich wirken läßt, gewinnt man den Eindruck, daß es sich dabei um ein unter den Vorzeichen der Ratlosigkeit, ja der Depression vollzogenes Ritual gehandelt haben muß. Im Vordergrund stand die beständig wiederholte – und am Ende nie beantwortete – Frage nach der *misión del falangista en la vida de la Nación.* Zahlreich waren auch die Vorschläge zur Straffung der organisatorisch-bürokratischen Struktur. Unentschieden und in sich ambivalent blieben die Stellungnahmen zu jener Entwicklung, mit der aus einer faschistischen Partei eine ›Bewegung‹ geworden war, die allzu vielfältige Stimmen und Positionen vereinigen (neutralisieren?) sollte:

3 Estas dificultades ... nacen de nuestra llegada al Poder en circunstancias trágicas e imprevistas, que nos han hecho ganar en volumen lo que nos hicieron perder en homogeneidad. Y esto ... es la clave del problema, la causa fundamental de todas esas dificultades, de todas esas inquietudes de muchos camaradas, cuya inquietud es precisamente la mejor demostración de su preocupación y es también el origen de esa lucha íntima, que dentro de nosotros mismos, los que ocupamos un cargo, se da entre la espontaneidad de las ideas y de los sentimientos y la reflexión que nace de la responsabilidad del mando. Y, en efecto, así vemos que mientras para unos el Movimiento y la Falange son términos sinónimos, que la Falange es el nervio, es el contenido doctrinal, es el imperativo de mando, es el cuerpo y el alma de ese Movimiento, y fuera de la Falange no existe fuerza política digna de ninguna valoración; en cambio, para otros, el Movimiento no es más que la agrupación de todas aquellas fuerzas que tomaron sobre sí la patriótica tarea de salvar a España del comunismo, y que estaban unidos solamente por la vinculación de los grandes conceptos de la Patria, del Orden, de la Religión, de la Propiedad, de la Familia, pero sin una caracterización táctica ni técnica, y con arreglo a ese concepto la Falange no es más que una de tantas fuerzas que tomaron parte en una contrarrevolución y la Falange queda diluida dentro del conjunto resultante del Movimiento.136

Nur eine der so zahlreichen Positionsbestimmungs- Thesen, über die man debattierte, scheint einen Konsens hergestellt zu haben: 3 *El Movimiento no debe confundirse con el Estado, pero debe controlarlo e impulsar su*

labor.137 Für die Durchsetzung dieser Maxime freilich war es 1949 in Spanien längst zu spät. Denn eben als eine ›Bewegung‹ existierte der spanische Faschismus damals längst nicht mehr. Auf eine national-spezifische – und wenig spektakuläre – Weise war er während der vierziger Jahre gestorben an der Resonanz-Verweigerung der staatlichen Diskurse und an der Überschwemmung durch Elemente aus dem Weltbild vermeintlicher religiöser Orthodoxie.

Doppelgesichtige Ruhe

Am 15. November 1954 notierte der Generalleutnant Francisco Franco Salgado-Araujo, Vetter des Staatschefs und eben ernannter Leiter seiner *Casa Militar,* in seinem Tagebuch:

3 Reina absoluta calma en el Pardo y en los departamentos ministeriales. Las cacerías que actualmente se celebran en Andalucía lo absorben todo. Allí se encuentran cinco o seis ministros con sus subsecretarios, autoridades regionales, personajes que van a pedir favores, etc. etc. Como consecuencia de ello, los restantes ministros que se han quedado en Madrid aprovechan esto para disfrutar unas pequeñas vacaciones que les permitan descansar de sus fatigas ministeriales.138

Zwar kannte damals jeder Spanier das Genrebild vom nie verlöschenden Licht im Arbeitszimmer des *Generalísimo,* aber in den frühen fünfziger Jahren – mindestens – scheint der Staatschef in eine Sphäre politischer Ereignislosigkeit eingetaucht gewesen zu sein, in der, zwischen der austeren Dekade des Nachkriegs und der bevorstehenden (aber noch nicht erahnten) Hektik der Synchronisierung mit der internationalen Welt, die historische Zeit stillstand. Oft genug schrieb sich Francisco Franco Salgado-Araujo seine verhaltene Entrüstung über die Vielzahl der Jagdgesellschaften und Reisen zur Hochseefischerei von der Seele, mit der sein Vetter, der *Caudillo,* diese stillgelegte Zeit ausfüllte. Unterdessen kreisten die *conversaciones privadas,* welche die beiden Verwandten im *Pardo,* Francos Palast, führten, um Banalitäten. So berichtete der *Generalísimo* am 30. Dezember 1954 mit sichtlicher Zufriedenheit, daß er Don Juan de Borbón, den Thronerben, bei einem ihrer ›politischen‹ Treffen von der Legitimität der Entscheidung überzeugt hatte, José Antonio Primo de Rivera im Escorial, der Grabstätte der spanischen Könige, beizusetzen:

3 El conde de Barcelona (sc: Don Juan de Borbón) expresó a S.E. su extrañeza de que José Antonio Primo de Rivera estuviese enterrado en El Escorial, sitio dedicado a ser panteón de reyes y miembros de la Casa Real (S.E. hizo grandes elogios de José Antonio, mártir de la nación y ejemplo para las generaciones venideras, y muy especialmente para la actual juventud.) Dijo: »No está enterrado en el Panteón Real, sino en la iglesia, debajo de una sencilla losa, pero que el sitio valía más que dicho Panteón por ser él destinado a la oración«. Después de una larga conversación sobre este tema, parece que S.A. quedó más convencido.139

Gegenüber Repräsentanten der U.S.-Marine verteidigte man mutig die enormen Investitionen für den Bau des *Valle de los Caídos,* die

monumentale Grabstätte der Opfer des Bürgerkrieges, welche 1959 eingeweiht wurde: 3 *Los americanos, que no creo que sean muy religiosos, por lo visto encuentran supérflua una obra romántica y espiritual en la que se refleja una gran religiosidad.140* Die höchste Aufmerksamkeit und Besorgnis aber galt der Ehe von Francos einziger Tochter Carmen mit dem eleganten (und allzu geschäftstüchtigen) Marqués de Villaverde, wobei väterliche Gefühle und politische Strategie ineinander spielten. Denn Francos Familie, zumal seine Frau, ließ sich einen Kult angedeihen, der an die Zeiten der Monarchie erinnerte und durch die öffentliche Präsentation der militärisch-kargen Lebensführung des Familienoberhaupts nur notdürftig ausgeglichen wurde. All diese Nuancen vermischten sich in dem Bericht der Zeitschrift *Letras* über die Hochzeit von Carmen Franco mit dem Marqués de Villaverde:

3 Carmen Franco, alta, esbelta, arrogante, españolísima de color y de rasgos, vestía un traje de impecable sencillez, cerrado escote, la cintura de avispa. Sobre el cuello un biés de donde se forma el gran manto espléndido, primor de alta costura, que se despendre por detrás de un discreto escote en pico y se extiende en un acierto total de majestuosa elegancia. Velo de tul cubriendo por entero la amplitud del manto. Sobre el pelo, recogido, una diadema de brillantes y de perlas ... El almuerzo, señorial y sin alarde. Franco como siempre el pan de ración que comen los españoles.141

Es ist erstaunlich, mit wieviel Verwunderung der tagebuchschreibende Generalleutnant und Franco-Vetter – als eine Figur auf dieser Bühne – konstatierte, daß die Bewohner von Madrid an einem Sonntag im November 1954 weit mehr vom Fußball fasziniert waren als von den Stadtratswahlen, für die sie ihre Stimmen abgeben sollten: 3 *Ayer fui a votar por la mañana. Había poca animación. En cambio en Chamartín, donde fui a ver el Real Madrid-Barcelona, había ciento veinte mil personas, y este acontecimiento deportivo ocupó más a la opinión que las elecciones municipales.142*

1954, als Francisco Franco Salgado-Araujo zum Leiter von Francos *Casa Militar* ernannt worden war, erreichte die spanische Wirtschaft zum ersten Mal wieder das Leistungsniveau aus den Jahren vor Beginn des Bürgerkriegs.143 1952 war (rechtzeitig zur Geburt von Isabel Real Ramos) die Lebensmittelrationierung aufgehoben worden. Für die dazu notwendige Entspannung der Versorgungslage hatte 1951 eine Rekordernte gesorgt, deren Auswirkungen potenziert wurden durch erstmals – nach Unterbrechung von einem Jahrzehnt – gewährte Dollarkredite und durch günstige Regenfälle, welche die zahlreichen Stauseen füllten und so eine erhöhte Energieproduktion ermöglichten.144 1950 hatten die Vereinten Nationen ihren Boykottbeschluß gegen Spanien aufgehoben. 1953 war Spanien in die UNESCO aufgenommen worden, hatte die Regierung ein Konkordat mit dem Vatikan und ein Abkommen zur Einrichtung militärischer Stützpunkte mit den USA geschlossen. Am 15. Dezember 1955 wurde Spanien Mitglied der UNO. Die sich damals aufladenden Spannungen des Kalten Kriegs waren Voraussetzung für die Entspannung am außenpolitischen Horizont von Francos Spanien – sie

verhalfen dem *Generalísimo* zu jener Ruhe und zu jenem Zeit-Stillstand, die er mit *cacerías* ausfüllte. Die Literatur jener scheinbar statischen Jahre richtete sich noch einmal auf die Vergangenheit. Senders damals im Exil geschriebene Erzählung *Requiem por un campesino español* reihte sich in eine Phalanx von Romanen ein, in denen das nationale Trauma des Bürgerkriegs erneut – aber allerseits mit höchster Bemühung um ›Distanz‹ von aller Parteilichkeit – vergegenwärtigt wurde. 1953 – wie Senders *Requiem* – erschien als erster Teil einer Trilogie der Roman *›Los cipreses no creen en Diós‹* von José María Gironella (1961 folgte *Un millón de muertos* und 1966 *Ha estallado la paz).* Der 1917 geborene Autor hatte den Bürgerkrieg als Erwachsener erlebt und versuchte, die zu seinem Ausbruch führenden gesellschaftlichen und politischen Spannungen in einer komplexen Symbolik des Raums zu fassen. Ort der Handlung – und metonymische Repräsentation Spaniens – ist die katalanische Stadt Gerona, in deren von jahrhundertealten Wehr- und Kirchenbauten beherrschtem Zentrum die reichen Familien wohnen. Durch eine Grenze aus Haß getrennt hausen in den Außenvierteln die Armen und Elenden. Das Roman-Gerona war nicht nur ein Symbol für Spaniens Gesellschaft, sondern auch Schauplatz und Verstehenshorizont für das Schicksal der Hauptfigur Ignacio Alvear und seiner Familie. Auslöser für die Zerstörung dieser prekären Struktur in der Flut politischer Ereignisse war, so Gironellas These, das Freiheitspathos der Zweiten Republik, das die Armen zur Überschreitung der Grenze zwischen ihrer Welt und der Altstadt, zur rächenden Zerstörung einer Welt der Privilegierten ermutigte. Weiter ist der Abstand zwischen der als Allegorie zu lesenden Romanhandlung und der nationalen Geschichte als ihrer Referenzebene in Juan Goytisolos 1955 veröffentlichtem Buch *›Duelo en el Paraíso‹.* Das ›Paradies‹ ist ein Landhaus – noch einmal in der Provinz Gerona –, wo der Kriegswaise Abel bei seiner Großtante lebt. Er wird erschossen von einer Bande gleichaltriger Jungen, die in einem benachbarten ›Internat‹ verwahrlosen. Diese Kinder erleben sich in ihren Träumen und Spielen zu einer Herrschaft der Grausamkeit berufen, und als das nationale Heer die um Katalonien gestellte republikanische Verteidigungsfront durchbricht, glauben sie, daß die Stunde ihrer Bewährung gekommen sei. Sie exekutieren Abel, ihren vermeintlichen Feind, der sich widerstandslos abführen läßt.

Auch für die Lyrik waren die fünfziger Jahre Ort einer Retrospektive, einer selbstbezogenen Retrospektive allerdings. Wohl mehr als je zuvor wurden dem Lesepublikum Gedichte in historisch wohlgeordneten Anthologien präsentiert. Zu ihnen gehörte die 1952 von Francisco Rives herausgegebene *Antología consultada de la joven poesía española,* deren Auswahlprinzipien als dem Ergebnis einer Leserumfrage entsprechend präsentiert wurden, die *Veinte poetas españoles* von Rafael Milláns aus dem Jahr 1955, die fünf Jahre später publizierten *Veinte años de poesía española* (von 1939 bis 1959) von José María Castellet und, aus demselben Jahr, *Cuatro poetas de hoy* von María de García y Fach. Der Lyriker Vicente Aleixandre veröffentlichte 1958 unter dem Titel *Los encuentros* eine Sammlung kurzer Prosa-Porträts von (fast ausnahmslos)

zeitgenössischen Poeten, in denen seine distanzierende und oft verklärende Erinnerung an die Stelle einer Text-Begegnung tritt. Was Vicente Aleixandre etwa über Dámaso Alonso schrieb, liest sich beinahe wie zweiundzwanzig Jahre zuvor die melancholischlebendigen Nachrufe auf Federico García Lorca. Doch es ist Dámaso Alonso, der den 1984 in Madrid verstorbenen Aleixandre mittlerweile überlebt hat:

3 Aquel rostro, cuya boca, cuya mejilla carnosa eran las del incipiente goloso vital, recibía luz de unos ojos envaguecidos de interioridad. A veces la expresión se tornaba risueña, y en esta escala concreta podía ascender hasta lo jocundo si, en una hora propicia, rompía sobre su cabeza una granada de luz estrellada y ›dionisíaca‹. (Dionisíaco: palabra en el vocabulario del Dámaso de 1917.) ...

Volvía o se recogía a su soledad poblada, ... mientras los otros entraban al baile de la ›colonia‹ o se quedaban en el compuesto ›Tenis‹. Dámaso seguía con algún libro hasta el borde e los pinares. Allí a solas horas leyendo, cuerpo y alma se mezclaban con el limpio bando, fuerte y cierto para el que los necesitase, de los olores montaneros.145

Als Vicente Aleixandre 1977 der Nobelpreis für Literatur verliehen wurde, wußte man – und wußte der Preisträger selbst –, daß er diese Ehrung als Stellvertreter für eine Vielzahl von spanischen Lyrikern des XX. Jahrhunderts entgegennahm, die nicht mehr lebten. Schon 1956 war Juan Ramón Jiménez Nobelpreisträger geworden; er starb zwei Jahre später. 1963 war das Todesjahr von Luis Cernuda; 1968 starb León Felipe, 1975 Dionisio Ridruejo. Dennoch ist ihre aller Dichtung, die sich schon zu Lebzeiten der Dichter überlebt hatte, bis heute ›spanische Gegenwartsdichtung‹ geblieben.

Zuerst war der Stillstand der spanischen Zeit für das Theater ein Thema geworden. Am 14. Oktober 1949 fand im *Teatro Español* von Madrid die Uraufführung des ›Schauspiels in drei Akten‹ *Historia de una escalera* statt, dessen Autor der dreiunddreißigjährige Antonio Buero Vallejo war. ›Auf der Treppe‹ eines ärmlichen Madrider Mietshauses vollziehen sich Gespräche und Begegnungen, entstehen Beziehungen und Illusionen, welche allein Gegenstand des Stückes sind. Doch zwischen dem ersten und dem letzten Akt soll sich der Zuschauer – bei gleichbleibender Szenerie – einen Zeitabstand von dreißig Jahren vorstellen. Die Begegnungen und Beziehungen zwischen den Hausbewohnern in der einen und der anderen Generation lassen sich kaum unterscheiden, die Gespräche und Illusionen bleiben dieselben – alle Hoffnungen auf Verdrängung, auf ein neues, glückliches Leben werden von dieser Dramenstruktur dementiert. Buero Vallejo wurde schon bald mit dem *Premio Lope de Vega* geehrt, aber dennoch wollte Gonzalo Torrente Ballester als Theaterkritiker des *Escorial* der *Historia de una escalera* nicht ungeschmälerten Beifall zollen:

3 El señor Buero Vallejo pertenece a una generación desencantada, y ha traspasado a la comedia su propio desencanto. Laudable sinceridad, a la que debemos una sensación oprimida, deprimente, que no desaparece, por mucho que recordemos la (sic) excelentes cualidades de la obra ... El señor Buero ... se preocupa de subrayar

artisticamente ... la falta de solución. Y decimos *artísticamente,* porque esa hermosa y tristísima escena final, cuando los padres ven a los hijos repetir las mismas palabras e iniciar la misma situación que ellos se dijeron y vivieron treinta años antes; esa escena final, repetimos, abandona el camino de la naturalidad por el que ha transitado toda la comedia e introduce un evidente artificio, no reprochable en sí, pero que desentona en el conjunto, no sólo por su contenido, no sólo por el mal sabor de boca que deja al espectador, sino por falta de unidad estilística. Es un artificio totalmente voluntario, no exigido, en modo alguno, por la lógica de la comedia. El señor Buero lo ha querido libremente, y lo que censuramos aquí es, precisamente, el modo de sentir la vida que se revela en esa elección.146

Wer diese Worte genau liest, wird bemerken, daß als virtueller Gegenbegriff zu dem Adverb *›artísticamente‹,* mit dem Torrente Ballester den Autor kritisiert, ein Konzept von ›Natürlichkeit‹ anvisiert wird, welches sich auf Stil und Struktur des Dramas bezieht – und nicht, wie man erwarten könnte, auf dessen mimetische Qualität (mithin auf eine ›außerliterarische Wirklichkeit‹.) Diese Argumentation scheint auf eine historisch symptomatische Ambivalenz des Theaterkritikers von *Escorial* zu verweisen: er mußte es wohl einerseits für seine Pflicht halten, Buero Vallejos ›Pessimismus‹ zu kritisieren, aber auf der anderen Seite wollte er doch nicht so weit gehen, diesem ›Pessimismus‹ die Behauptung entgegenzustellen, daß sich der spanische Alltag 1949 in einer Phase dynamischen Wandels befand.

Das Erfolgsstück des Jahres 1952 hieß *Tres sombreros de copa.* Sein Autor, Miguel Mihura, gehörte zu den Redakteuren der damals eben gegründeten (gemäßigt) satirischen Zeitschrift *Codorniz.* Die Handlung der *Tres sombreros* ist komisch – und traurig. Als Ort dieser Handlung wird angegeben: 3 *en Europa, en una capital de provincia de segundo orden.* Dionisio, die ein wenig groteske Inkarnation des Durchschnitts-Mittelstandsmenschen, mietet ein Zimmer in einem Hotel, wo er schon während der vorausgehenden sieben Jahre des öfteren abgestiegen ist, um nun dort die Nacht vor seiner Hochzeit mit Marguerita, einer Tochter aus mittelgutem Hause, zu verbringen. Im Nebenzimmer streiten sich lautstark Paula, ›ein wunderbares blondes Mädchen, achtzehn Jahre alt‹,147 und Buby Barton, der ihr Liebhaber und zugleich Direktor eines Balletts ist, mit dem Paula am nächsten Abend in der *Nuevo Music-hall* auftreten soll. Paula entkommt dem hitzigen Buby durch eine offene Zwischentür und stößt auf Dionisio, der sich, statt seinem Ärger über die nächtliche Ruhestörung freien Lauf zu lassen, voller Verlegenheit auf Paulas erste Vermutung einläßt, daß er ebenfalls am nächsten Abend in der *Nuevo Music-Hall* auftreten werde (und zwar als Hut-Jongleur: daher der Titel des Stücks). Nur halb widerwillig läßt sich Dionisio darauf ein, die Nacht vor der Hochzeit bei einem Tanzvergnügen mit Schallplattenmusik in seinem eigenen Hotelzimmer zu verbringen, wo sich die ›Künstlerinnen‹ der *Music-hall* an die Honoratioren der ›zweitrangigen Provinzstadt‹ anschmiegen. Paula verliebt sich in den schüchternen Dionisio, der auf ihre Frage, ob er je heiraten wird, eine rührende Antwort gibt: *›Regular‹.*

3 PAULA. – No te cases nunca ... Estás mejor así ... Así estás más guapo ... Si tú te casas, serás desgraciado ... Y engordarás bajo la pantalla del comedor ... Y, además, ya nosotros no podremos ser amigos más ... ¡Mañana iremos a la playa a comer cangrejos! Y pasadomañana tu te levantarás temprano y yo también ... nos citaremos abajo y nos iremos en seguida al puerto y alquilamos una barca ... ¡Una barca sin barquero! Y nos llevamos el bañador y nos bañamos lejos de la playa, donde no se haga pie ... ¿Tú sabes nadar ...?
DIONISIO. – Sí. Nado muy bien ...
PAULA. – Más nado yo. Yo resisto mucho. Ya lo verás ...
DIONISIO. – Yo sé hacer el muerto y buzear ...148

Paula küßt Dionisio, ihr eifersüchtiger Liebhaber schleicht sich an das Paar heran und schlägt Paula ins Genick, die ›mit einem kleinen Schrei‹ zu Boden sinkt. Während sie dort ohnmächtig liegt, dringt Dionisios besorgter Schwiegervater *in spe* ins Hotelzimmer ein. Vor dem Ende des lärmenden Tanzvergnügens war es seiner Tochter nicht gelungen, ihren *novio* telephonisch zu erreichen. Dionisio verstaut Paula unter seinem Bett. Er läßt sich von Don Sacramento, so heißt der erzürnte Schwiegervater, beschimpfen und legt am Ende – in aller Eile und ohne geschlafen zu haben – seinen Hochzeitsstaat an. Als er das Hotelzimmer verläßt, wagt er es nicht, sich von Paula zu verabschieden, die inzwischen hinter einer spanischen Wand in Deckung gegangen ist – er folgt, widerwillig-nachgiebig wie fast immer, dem Enthusiasmus des Hotelbesitzers, der ihn feierlich zum Hochzeitszug geleiten will:

3 DIONISIO. *(Mirando hacia el biombo, sin querer marcharse)* – Sí, ... ahora voy ...
DON ROSARIO. – ¡No! ¡No! Delante de mí ... Yo iré detrás hondeando la bandera con una mano y tocando el cornetín ...
DIONISIO. – Es que yo ... Quiero despedirme, hombre ...
DON ROSARIO. – ¿Del cuarto? ¡No se preocupe! ¡En los hoteles los cuartos son siempre iguales! ¡No dejan recuerdos! ¡Vamos, vamos, Don Dionisio!
DIONISIO. – *(Sin dejar de mirar el biombo)* Es que ...
PAULA. – *(Saca una mano por encima del biombo, como despidiéndose de él)* ¡Adiós ...!
DON ROSARIO. – *(Cogiéndole por la solapa del ›chaquet‹ y llevándoselo tras él)* ¡Viva el amor y las flores, capullito de azucena!149

Nichts (und schon gar nicht ein Hotelzimmer) könne eine Erinnerung hinterlassen. Philosophischer formuliert: es gibt keine Ereignisse, und deshalb ist die Zeit nur der Raum des immer Gleichen. Das ist das Leitmotiv, die ›Moral‹ von *Tres sombreros de copa.* Zu Beginn des Stücks zeigt der Hotelbesitzer Don Rosario seinem Gast ›drei kleine weiße Lichter im Hafen‹, die er ›schon immer jedem Gast‹ gezeigt hat. Dionisio glaubt zu sehen, daß eines der Lichter rot ist. Aber diese für den Hotelbesitzer neue Entdeckung kann das Ritual nicht erschüttern:

3 DIONISIO. – Pues yo creo que una de ellas es roja. La de la izquierda.
DON ROSARIO. – No. No puede ser roja. Llevo quince años enseñándoles a todos los huéspedes, desde este balcón, las lucecitas de las farolas del puerto, y nadie me ha dicho nunca que hubiese ninguna roja.
DIONISIO. – Pero ¿usted no las ve?

DON ROSARIO. – No. Yo no las veo. Yo, a causa de mi vista débil, no las he visto nunca. Esto me lo dejó dicho mi papá. Al morir mi papá dijo: ›Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán todos muy contentos ...‹. Y yo siempre se las enseño.
DIONISIO. – Pues hay una roja, yo se lo aseguro.
DON ROSARIO. – Entonces, desde mañana, les diré a mis huéspedes que se ven tres lucecitas: dos blancas y una roja ... Y se pondrán más contentos todavía. ¿Verdad que es una vista encantadora? ¡Pues de día es aun más linda! ...
DIONISIO. – ¡Claro! De dia se verán más lucecitas ...
DON ROSARIO. – No. De dia las apagan.
DIONISIO. – ¡Qué mala suerte!150

Dionisio, der sich von Paulas heißen Umarmungen trennt, um Marguerita, das Normalbild der *novia,* zu heiraten, weil man es so von ihm erwartet, dieser Dionisio lebt in einer Welt, in der immer schon alles erklärt und gewußt ist. Auf Fragen, die es in dieser Welt nicht gibt, weiß er keine Antwort. Außer in der einen Szene, wo Paula ihn fragt, ›warum sich alle Herren verheiraten‹: 3 *porque ir al fútbol siempre, también aburre.151* Aber die historische Pointe dieses Stücks findet man nicht im Text. Miguel Mihura hatte *Tres sombreros de copa* schon im Jahr 1932 geschrieben und trotz mehrfacher Versuche kein Theater gefunden, das sich für eine Aufführung interessierte: 3 *A mí no me entendía nadie y, sin embargo, yo entendía a todos.152* Als er 1952 endlich mehr Glück hatte, waren die Komik und die Traurigkeit der Handlung gar nicht einmal veraltet. 1953 wurde der *Premio Nacional de Teatro* an Mihura verliehen.

Wenige Monate vor der Uraufführung der *Tres sombreros de copa,* im November 1952, feierte im Frühjahr desselben Jahres der Fußballclub Real Madrid das fünfzigste Jahr seines Bestehens. Fünfzigjährige Jubiläen nennt man in Spanien gerne *›Bodas de oro‹* – auch dann, wenn, wie bei einem Fußballclub, die Metapher mangels einer Zweierbeziehung schief liegt. Unter den zahlreichen Gratulanten zu den *Bodas de oro del Real Madrid* löste nur der zuständige Minister, José Moscardó, diese semantische Schwierigkeit: 3 *Al Real Madrid Club de Futbol, en sus Bodas de Oro con el Deporte.153* Solche Sorgen machte sich ein anderer Gratulant nicht, dessen eindrucksvoll exotische Photographie nebst faksimilierter Wiedergabe eines mit holpriger Schreibmaschinentype zu Papier gebrachten Glückwunsches das *Libro de Oro del Real Madrid C.F.* – nach dem signierten Photo des *Generalísimo* und noch vor dem Bild des Ministers Moscardó – zierte. ›Seine Kaiserliche Hoheit Muley el Hassam, Kalif des spanischen Territoriums in Marokko‹, pries den Fußballclub vielmehr als Träger ewiger Werte: 3 *Me es muy grato dedicar al Real Madrid Club de Futbol con motivo de su cincuentenario, la expresión de mi cordial felicitación, no solo por los Títulos conquistados en este tiempo, sino particularmente, por haber demostrado con el ejemplo que su amor al deporte y caballerosidad, han sido su mejor ejecutoria.* Real Madrid, so konnte man einige Seiten weiter lesen, sei ›von einem Geist und einem Stil getragen – und allein als Ausdruck jenes Geistes und jenes Stils könne man die Geschichte des Clubs interpretieren‹.154 So wie die politischen

Diskurse um 1940 alle Spanier mit dem ›Neuen Staat‹, den ›Neuen Staat‹ mit der spanischen Geschichte und diese mit Gott hatten eins sehen wollen, so präsentierte sich der fünfzigjährige Fußballclub Real Madrid 1952 als Zentrum aller Identifikationen und als Mittelpunkt einer auf Ewigkeit gestellten Nationalgeschichte:

3 En los momentos más difíciles, el Real Madrid ha sido más español y más madrileño que nunca; en los momentos gloriosos, a España y a Madrid ha ofrecido sus glorias, y en los días venideros, a Dios se ofrece para que con su infinita misericordia lo guíe en sus destinos y le permita seguir siendo fiel a sus claros lemas, que se resumen y definen en ese color blanco de nuestro uniforme, que hemos mantenido limpio a todo lo largo y a todo lo ancho de nuestra historia; que a El, a España, a Madrid y a los madridistas ofrecemos. Leed este libro, acudid siempre a este libro, madridistas, cuando vuestro ánimo vacile ...155

Doch im Goldenen Buch von Real Madrid durchkreuzte diesen luftigen Diskurs der ewigen Werte der Stolz auf das 1947 eingeweihte monumentale Stadion im Stadtteil Chamartín, dessen Bewunderung damals jene über die Grenzen des Landes hinausstrebenden Blicke bannte, die unweigerlich kollektive Minderwertigkeitsgefühle ausgelöst hätten. Auf einer Seite gegen Ende des *Libro de oro* läßt das Insistieren der Bildunterschrift unter drei Photographien des *Chamartín* solche Bewunderung schon fast zu einer magischen Formel geraten:

3 Maqueta del magnífico Estadio del Real Madrid, en Chamartín, uno de los mayores, de los mejores y de los más bellos del mundo ... Vista exterior, lado Sur, del magnífico Estadio de Chamartín, propiedad del Real Madrid, con capacidad para ochenta mil espectadores, y uno de los más bellos del mundo ...
El magnífico campo de Chamartín, propiedad del Real Madrid C. de F., en la tarde del partido internacional contra Suiza... *156*

Wo immer von diesem Stadion die Rede war, verdrängte das Crescendo der Erfolgschronik den würdevollen Diskurs einer Historiographie der ewigen Werte. Eine steile statistische Kurve wies nach, daß die Mitgliederzahl des Clubs von 6254 im Jahr 1944 auf 41490 im Frühjahr 1952 gestiegen war. Der rührige Vereinspräsident Santiago Bernabeu Yuste sah die Vereinsmitglieder weniger als treue Gefolgschaft denn als Kunden, und diesen Kunden versprach er steigende Service-Leistungen für die Zukunft: 3 *Nuestro futuro debe ser – y para que lo sea luchamos – él que permita, una vez consolidada la masa enorme de socios, que estos dispongan de instalaciones deportivas para practicar directamente los deportes de su preferencia.* Selbst für die in den vierziger Jahren eher mittelmäßige Ligamannschaft stellte Santiago Bernabeu eine kühne Prognose auf: 3 *Ha conseguido, a un lado los triunfos, tener una ›solera‹ a la que va mezclando lo nuevo y formará una agrupación – que se está ›cociendo‹ – de una grandeza insospechada.157* Auch die Innenseiten des Buchdeckels waren – geradezu dramatisch – auf das Thema historischer Veränderung abgestellt. Am Buchanfang war eine Genreszene aus den Pioniertagen des Fußballs zu sehen, wo Spieler – beobachtet von einem

einzigen Zuschauer im Paletot – ihr Tor auf einer Wiese aufbauten. Auf der letzten Buchseite stellt sich die Mannschaft von Real Madrid vor den gefüllten Rängen des *Chamartín* den Kameras der Photographen, während im Vordergrund einer der Spieler dem Reporter im Trenchcoat ein Interview in den Mikrophon-Trichter spricht.

In der Stadt des Erzrivalen von Real Madrid, des F.C. Barcelona,158 der in jenem Jahr überlegen die spanische Meisterschaft gewonnen hatte, richteten Kirche und Staat indessen, im Juni 1952, den XXXV. Eucharistischen Weltkongreß aus. Laszlo Kubala, damals Starspieler des F.C. Barcelona, der zwei Jahre zuvor mit einer Mannschaft ungarischer Exilanten nach Spanien gekommen war, ministrierte zusammen mit einem Spieler des Konkurrenzclubs R.C.D. Español Barcelona bei einer Messe unter freiem Himmel.159 Zwei Tage später weihte Francisco Franco wie ein moderner *pontifex maximus* in einem öffentlichen Gebet die spanische Nation dem Jesus Christus des Eucharistiesakraments:160

3 Con la humildad que corresponde (sic) a todo buen cristiano, me acerco a las gradas de la Sagrada Eucaristía a proclamar la fé católica, apostólica, romana, de la nación española, su amor a Jesús Sacramentado y al insigne Pastor, Su Santidad Pío XII, cuya vida prolongue Dios para bien de su Santa Iglesia ...

Recibir (sic), Señor, esta humilde reiteración de fé y gratitud que, desde lo más profundo de sus corazones, conmigo, los españoles os ofrecen, y derramar (sic) sobre los pueblos que sufren tribulación la protección y bienes que en hora similar derramásteis sobre nuestra Patria. Y para nos, Señor, iluminar (sic) nuestra inteligencia para mejor serviros.

In den Tagen des XXXV. Eucharistischen Weltkongresses schrieb der Priester Josemariá Escrivá de Balaguer die *Nota editorial* zur achten Auflage seines Buchs *›Camino‹.* Der *Camino* war 1939 zum ersten Mal erschienen, damals aber noch nicht auf sonderliches Interesse gestoßen. Es dauerte ganze fünf Jahre, bis die zweitausend Exemplare der ersten Auflage verkauft waren und eine Neuauflage nötig wurde. Mit der achten Auflage, die 1952 erschien, erreichte das Buch – abgesehen von Übersetzungen ins Portugiesische und Italienische – eine Gesamtauflage von 70000 Exemplaren, die schon bis zum Jahr 1958 auf 376000 stieg.161 Noch als Studentenseelsorger und Dozent an verschiedenen kirchlichen Hochschulen hatte der 1902 geborene Autor die katholische Laiengemeinschaft des *Opus Dei* im Herbst 1928 gegründet. Doch erst mit der etwa zwanzig Jahre später einsetzenden Erfolgsgeschichte des *Camino* begann der Aufstieg des *Opus* zu einem Machtzentrum in der spanischen Gesellschaft, der seinerseits parallel zur wirtschaftlichen Modernisierung Spaniens und ihren Konsequenzen verlief. In den 999 *consejos* seines Buchs hatte sich Escrivá de Balaguer mit der Vertraulichkeit des geistlichen Gesprächs als anstachelnd-fordernder Ratgeber an seine Leser gewandt:

3 Lee despacio estos consejos.
Medita pausadamente estas consideraciones.
Son cosas que te digo al oído,

en confidencia de amigo, de hermano,
de padre.
Y estas confidencias las escucha Dios.
No te contaré nada nuevo.
Voy a remover en tus recuerdos,
para que se alce algún pensamiento
que te hiera:
Y así mejores tu vida
y te metas por caminos de oración
y de Amor.
Y acabes por ser alma de criterio.162

›Verbesserung des Lebens‹ und ›Arbeit am Selbst‹ waren Ziele, die bei aller Subjekt-Bezogenheit um die Mitte des XX. Jahrhunderts auch innerhalb der Katholischen Kirche für niemanden mehr neu wirkten. Aber neu war die Beharrlichkeit, mit der Escrivá de Balaguer im *Camino* Seite für Seite das Leben in der Gesellschaft, den beruflichen Erfolg, ja sogar den Reichtum als Felder der Bewährung für die religiöse ›Arbeit am Selbst‹ herausstellte. Ein typologisch der Tradition protestantischer Lebensführung nahestehendes Motiv wurde hier durch das (nur scheinbar sanfte) Drängen der katholischen Priesterstimme potenziert. Und diese Priesterstimme verfügte – wie die Paradiesesschlange aus dem Alten Testament – über alle Register der Überredung, vom Schmeicheln über freundschaftliche Vertraulichkeit bis zu den schmerzenden Tönen der Erpressung. Spätestens im *Consejo 973,* wo der Leser angehalten wird, nun selbst in dieser Stimme zu anderen zu sprechen, erkennt man, daß Escrivá de Balaguer mit dem *Camino* eine bestimmte Bezugsgruppe anvisierte – nämlich die nach beruflichem Erfolg strebenden männlichen Studenten:

3 Esas palabras, deslizadas tan a tiempo en el oído que vacila; aquella conversación orientadora, que supiste provocar oportunamente; y el consejo profesional, que mejora su labor universitaria; y la discreta indiscreción, que te hace sugerirle insospechados horizontes de celo ... Todo eso es ›apostolado de la confidencia‹.

Das Nützlichsein – in der Gesellschaft und für die Kirche – war höchstes Ziel jener fremdgesteuerten Selbsterziehung und zugleich Vorbedingung für den angestrebten Erfolg. Dabei konnte die Strenge der Selbst- und Fremderziehung bis zur Selbstverleugnung gehen. 3 *No me seas tan ... susceptible. – Te hieres por cualquier cosa ... No te molestes si te digo que eres ... insoportable – mientras no te corrijas, nunca serás útil.163* Freilich wurden für das Machtstreben dessen, der zu solcher Unterwerfung bereit war, dann auch die Grenzen christlicher Bescheidenheit aufgehoben: 3 *Si sientes impulsos de ser caudillo, tu aspiración será.164* Gefahren drohten am Ende nur noch von der Sinnlichkeit, deren Lockungen Escrivá de Balaguer allenthalben befürchtete und mit Versprechungen wie Drohungen im verhaltenen Ton des Beichtvaters ausmerzen wollte: 3 *No creo en tu mortificación interior si veo que desprecias, que no practicas, la mortificación de los sentidos.165* Freilich

finden sich Stellen, wo jenes Ideal der ›Männlichkeit‹, das durch die Abtötung der Sinne erlangt werden soll, selbst durchaus sinnliche Züge annimmt. An diesen Stellen vor allem wird deutlich, daß die Motivationskraft des *Camino* in einer Ambivalenz zwischen Selbstzüchtigung und Selbstliebe gelegen haben muß, in der dem Leser eingeflüsterten Obession, jede seiner Handlungen vor der Alternative der Selbst-Verdammung und der Selbst-Apotheose zu bewerten: 3 *Sé recio. – Sé viril. – Sé hombre. – Y después – sé ángel.166*

Womit die Mitglieder des *Opus Dei* ihre spanischen Landsleute schon bald enervierten, das war der Habitus, selbst auf Aggressionen und Herausforderungen mit ausgesuchter Freundlichkeit, ja geradezu mit Dankbarkeit zu reagieren. Auch diese Haltung hatte Escrivá de Balaguer vorgeschrieben: 3 *No digas: esa persona me carga. – Piensa: esa persona me santifica.* Oder: *Ningún ideal se hace realidad sin sacrificio. – Niégate. – ¡Es tan hermoso ser víctima!167* Im Grunde untersagte der *Camino* seinen Lesern jegliche Freude an jener Welt, auf die doch all ihre Bemühungen gerichtet sein sollten – außer der Freude am Schmerz der eigenen Bemühung. Anders formuliert: wer sich nicht der Gesellschaft und dem Berufsleben zuwenden wollte, wurde kritisiert, weil er nicht ›nützlich‹ war; aber jegliche Zuwendung auf die Welt und auf die Gesellschaft durfte nur erfolgen im Bewußtsein der Gefahr, vom rechten christlichen ›Weg‹ abzukommen. Man kann wohl vermuten, daß die erstaunliche Motivationskraft dieses in seiner abstoßenden Vertraulichkeit faszinierenden Buchs vor allem in der permanenten Erzeugung von affektiven Ambivalenzen lag, unter die auch noch die Arbeit im Beruf gestellt wurde. Dort sollten stets konkrete Ziele erreicht werden, aber mit der Erfüllung jeder Aufgabe zeichneten sich – in einem unendlichen Prozeß der Entgrenzung – immer neue Anforderungen ab:

3 Oras, te mortificas, trabajas en mil cosas de apostolado ..., pero no estudias. – No sirves entonces si no cambias. El estudio, la formación profesional que sea, es obligación grave entre nosotros.168

Solche Systematisierung der Lebensführung im Wechselbad der Selbstgefühl-Ambivalenzen, verbunden mit der Dynamik von Aufgabenstellung, Selbstzufriedenheit angesichts der Aufgaben-Erfüllung und dem Vorgeben neuer Aufgaben, mutete an wie eine kapitalistisch-dynamische ›Buchführung der Seele‹, und tatsächlich nutzte Escrivá de Balaguer diese semantische Kontiguität, um unablässig das Bildfeld des wirtschaftlichen Handelns in seine *consejos* zu projizieren:

3 Examen. – Labor diaria. – Contabilidad que no descuida nunca quien lleva un negocio. ¿Y hay negocio que valga más que el negocio de la vida eterna?169

Wo immer im *Camino* von Berufsausbildung und Studium die Rede ist, nimmt die Priesterstimme entschieden Distanz von jener Wissenschafts- und Technik-Feindlichkeit, die den Katholizismus des XIX. Jahrhunderts gekennzeichnet hatte, aber selbst in Spanien nach dem Bürgerkrieg mehr

und mehr – etwa in Calvo Serers *España, sin problema* – relativiert worden war. Noch viel auffälliger geriet die Positivierung des materiellen Reichtums, der lediglich an die vage Legitimitäts-Bedingung gebunden blieb, Frucht von Handlungen im Rahmen des Laien-Apostolats zu sein:

3 Es condición humana tener en poco lo que poco cuesta. – Eso es la razón de que te aconseje el ›apostolado de no dar‹. Nunca dejes de cobrar lo que sea equitativo y razonable para el ejercicio de tu profesión, si tu profesión es el instrumento de tu apostolado.170

Ganz offensichtlich zur Beruhigung jener Leser, in deren Erziehung Armut oder doch zumindest materielle Großzügigkeit noch als Wert gegolten hatten, setzte Escrivá de Balaguer eine substantielle Grenze zwischen Verzichten-*Können* und Verzichten, um dann mit der paradoxalen Formulierung von den ›reichen Armen‹ solche Leser zu motivieren und zu beschwichtigen, die reich waren, aber sich jederzeit des Verzichten-Könnens fähig glaubten: 3 *No consiste la verdadera pobreza en no tener, sino en estar desprendido: en renunciar voluntariamente al dominio sobre las cosas. – Por eso hay pobres que realmente son ricos. Y al reves.171*

Der *Camino* und selbst das mächtige *Opus Dei* waren – bei allem Einfluß – letztlich gewiß weniger Faktoren eines grundlegenden Wandels in Mentalität und Struktur der spanischen Gesellschaft (wie man oft behauptet hat) als deren Symptome – das belegt schon die Auflagenstatistik von Escrivá de Balaguers Buch. Denn erst eine gewandelte Einstellung zum Alltag, ohne die der Erfolg des *Camino* nicht möglich gewesen wäre, leitete jene Entwicklung ein, mit der Spanien sich um den entscheidenden Schritt an andere, bis dahin ›modernere‹ westliche Gesellschaften annäherte. Das *Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft,* das der *Camino* voraussetzte und potenzieren sollte, war nicht mehr die überkommene Beziehung wechselseitiger Ausschließlichkeit, in der – über Jahrhunderte der spanischen Geschichte – das Individuum die Gesellschaft und die Gesellschaft das Individuum hatte ›entwirklichen‹ können. Für die von Escrivá de Balaguer begründete und organisierte Laienbewegung war nun vielmehr der Alltag in Beruf und Gesellschaft das wichtigste Feld der Bewährung individueller Moral; und die christliche Ethik des Individuums sollte ihrerseits die Leistungen in Beruf und Gesellschaft motivieren. Während der frühen fünfziger Jahre war diese Einstellung in Spanien (zumindest außerhalb des *Opus Dei)* noch kaum ein bewußtes Programm – viel weniger konnte man ihre Auswirkungen ahnen. Möglicherweise hätte sich diese – in vieler Hinsicht ›produktive‹ – Spannung zwischen Individualität und Gesellschaft auch nach 1950 gar nicht so rasch habitualisieren und institutionalisieren können, wenn im ersten Jahrzehnt der frankistischen Herrschaft für traditionalistische und faschistische Ideologien mehr Entfaltungsraum geblieben wäre. Ein neues, sich noch in christlichem Gewand präsentierendes Ethos begann eine Gesellschaft zu erobern, in der die Zeit zum Stillstand gekommen schien und die sich selbst – wohl aus einem vagen Gefühl der intellektuellen und affektiven Leere heraus – gerade

wieder intensiv ihrer jüngeren Vergangenheit zugewandt hatte. Das *Opus Dei* und Josemaría Escrivá de Balaguers *Camino* können wir aus der Retrospektive als das andere, auf die Zukunft gerichtete Spanien der fünfziger Jahre identifizieren.

Doch vorerst gab es noch wenig konkrete Anzeichen für die sich anbahnende Veränderung. Es ist bezeichnend, daß ein Boykott der Straßenbahn, mit dem die Bevölkerung von Barcelona 1951 auf eine Fahrpreisanhebung um 40 Prozent (die in Madrid nicht stattfand) reagierte, als bedeutendes Ereignis in die Geschichtsbücher eingegangen ist; daß Studentenunruhen seit Mitte der fünfziger Jahre zum Hauptproblem für Francos Innenpolitik wurden. Und man übertreibt keinesfalls mit der Behauptung, daß sich Spaniens ›Öffnung auf Europa‹ zunächst im Fußball vollzog, wo das von Santiago Bernabeu zum fünfzigjährigen Jubiläum von Real Madrid gegebene Versprechen einer *grandeza insospechada* – in wirklich ›ungeahnter‹ Weise – Wahrheit wurde. Daß zuerst der F.C. Barcelona einen Starspieler des Auslands, den Exil-Ungarn Laszlo Kubala, 1950 vertraglich verpflichtet hatte, wurde bereits erwähnt. Im Sommer 1953 gelang es Real Madrid – unter bis heute nicht ganz geklärten Umständen, an denen sich die Gemüter spanischer Fußballfans noch immer erhitzen können172 –, dem F.C. Barcelona den aus Argentinien stammenden und damals bei einem kolumbianischen Verein spielenden Alfredo di Stéfano abzujagen. Di Stéfano entwickelte sich bei Real Madrid zum herausragenden Spieler im internationalen Fußball der fünfziger Jahre, und vielleicht ist es mehr als ein sporthistorischer Zufall, daß gerade er eine neue Einstellung zum professionellen Sport und ein neues Verhältnis zwischen dem Star und seiner Mannschaft vorlebte:

3 Di Stéfano fue un jugador entregado al fútbol. Ha vivido del fútbol porque antes vivió para el fútbol. De facultades privilegiadas, con un tranco poderoso en la carrera, supo cuidarlas y administrarlas. No le entrenaban solamente los entrenadores; se entrenaba él solo también, porque nadie mejor que él sabía lo que necesitaba. En Madrid adquirió desarrollo físico, cogió peso, músculo, potencia, sin perder velocidad. De técnica asombrosa – como buen argentino en su origen – pero utilizada para una acción general plena al servicio del equipo y como una explosión de su temperamento. La grandeza de Alfredo di Stéfano como jugador fue que siendo un ›divo‹, trabajaba en la ópera como corista y así estaba en todos los papeles del extenso reparto que exige un partido de fútbol.173

Als im Frühjahr 1955 auf Initiative der französischen Sportzeitung ›*L'Equipe*‹ die erste Ausspielung eines Pokals der europäischen Fußball-Landesmeister geplant und beschlossen wurde, gehörte Santiago Bernabeu zu der Avantgarde jener drei Vereinspräsidenten, welche die Idee von Anfang mitgetragen und durch eigene Initiativen gefördert hatten. Seine Pionier-Rolle auf europäischem Parkett stand in erstaunlichem Kontrast zu der damals noch kaum durchbrochenen politischen, wirtschaftlichen und intellektuellen Isolation Spaniens. Vielleicht war sie teilweise durch den Umstand motiviert, daß zum Anlaß für die Einrichtung des Fußball-Europacups der (bis dahin nicht

›beweisbare‹) Ruhm von Honved Budapest – einer Mannschaft aus einer sozialistischen Volksrepublik – wurde, das beste Fußballteam Europas zu sein.174 Immerhin mußten damals in aller Eile durchaus ungewohnte Verhandlungen abgewickelt werden, bevor am Weihnachtstag 1955 Partizan Belgrad in Madrid zum Halbfinalspiel antreten konnte, weil Jugoslawien zu den wenigen Ländern gehörte, die noch keine diplomatischen Beziehungen mit Francos Spanien eingegangen waren.175

Im Juni 1956 schließlich gewann Real Madrid durch ein in der neunundachtzigsten Minute erzieltes Tor das erste Endspiel um den Fußball-Europacup gegen den französischen Meister Stade Reims in Paris. Darauf folgte bis 1960 eine ununterbrochene Serie von vier weiteren Erfolgen im Landesmeisterwettbewerb, und während dieser Jahre spielten einige der besten Fußballer der Welt bei Real Madrid – unter ihnen der Franzose Raymond Kopa, der 1956 aus Budapest geflohene Ferencs Puszkás und der Brasilianer Didi, Mitglied der Weltmeistermannschaft von 1958. Euphorische Kommentare, in denen Real Madrid als ›beste Auslands-Botschaft Spaniens‹ gefeiert wurde,176 als ›Mannschaft aus Spanien auf der Suche nach sportlichem Ruhm‹,177 als ›Höhepunkt des europäischen Fußballs‹178 waren damals in allen Ländern des Kontinents gang und gäbe, und noch heute sind viele Spezialisten der Meinung, daß Fußball nie schöner gespielt worden ist als von Real Madrid in den fünfziger Jahren, weil sich Einzelkönner und Mannschaft nie perfekter ergänzten. Es gehörte aber auch – nicht nur in Spanien – zu den intellektuellen Gemeinplätzen, die sozialpsychische Kompensations-Wirkung jener internationalen Fußballerfolge in einer nationalen Phase um sich greifender Streiks und wirtschaftlicher Depression seit Mitte der fünfziger Jahre herauszustellen; und die Popularität von Real Madrid bei den Spaniern mag gelitten haben unter dem Ehrgeiz zahlreicher Minister – zu denen nach 1950 auch Mitglieder des *Opus Dei* gehörten179 –, sich öffentlich als Förderer der Meistermannschaft hervorzutun. Doch solche Vorwürfe kann man stets ebenso leicht wie dem Sport der Kunst und der Literatur machen. In Spanien erreichte der Fußball um 1960 jedenfalls eine Eleganz und eine Genialität, der – etwa – die Literaten des Landes nichts Vergleichbares zur Seite stellen konnten. Wie extrem der Kontrast zwischen diesem Glanz und dem technischen Entwicklungsstand des Landes war, das macht die Tatsache deutlich, daß erst das fünfte siegreiche Europacup-Endspiel von Real Madrid durch das spanische Fernsehen (und nur in einige wenige Städte) übertragen wurde.180

Vermutlich in den fünfziger Jahren verbreitete sich unter den spanischen Intellektuellen auch ein neues (und bald schon bis zum argumentativen Automatismus überstrapaziertes) Schema in der Darstellung ihres Verhältnisses zum Staat. Was immer man als Mangel, als Rückstand gegenüber der künstlerischen und wissenschaftlichen Produktion anderer Länder erfuhr, wurde auf staatliche Repression und Zensur abgebucht. Jegliche Veränderungen und ›Fortschritte‹ erschienen dann notwendig wie Folgen einer ›Liberalisierung‹ in der Kulturpolitik. Allzu selten tauchte die Frage auf, zu welchen Leistungen Kunst, Literatur, Philosophie denn ohne Repression fähig gewesen wären. Allerdings trugen

auch die Reden des jungen Kultusministers Joaquín Ruiz-Jiménez, dem es angesichts des Personals im Machtzentrum nicht schwer wurde, als ›brillant‹ und geradezu ›progressiv‹ zu gelten, zur Habitualisierung dieses Schemas bei. Viel beachtet und viel zitiert wurden damals seine programmatischen Erklärungen zur Eröffnung der ersten Spanisch-Lateinamerikanischen Biennale für Bildende Künste im Jahr 1951:

3 Frente a la creación artística, el Estado tiene que evitar dos escollos: la indiferencia agnóstica y la intrusión totalitaria. La primera se sustrae a la Verdad y a la Belleza, la segunda las esclaviza. Entre estos dos peligros, la actitud que debe adoptarse deberá arriesgarse a una comprensión viva e inmediata de la naturaleza del arte: el arte tiene una esfera de autonomía, la de la expresión libre del alma individual, en la que el Estado, en su propio interés, no deberá inmiscuirse.181

Tatsächlich waren solche Worte Anzeichen für eine Bereitschaft des Staates zur Liberalisierung, die sich ihrerseits als Teil einer Ausdifferenzierungsbewegung der gesellschaftlichen Systeme und Institutionen verstehen läßt. Doch gegen die bei den Intellektuellen so beliebte Kausalitätsannahme von ›staatlichem Nachgeben vor künstlerischem Druck‹ spricht die Beobachtung, daß Bewegungen und Werke, welche entstandene ›Freiräume‹ nutzten, oft lange auf sich warten ließen. So wurde im Bereich der bildenden Künste erst 1957 zu einem Symboljahr, dessen Manifeste und Programme sich gegen die um 1950 herrschende Lethargie stellen lassen. Im Februar 1957 rief in Madrid eine Gruppe junger Maler und Bildhauer, die sich den bezeichnenden Namen *›El Paso‹* gab, mit durchaus selbstkritischen Worten dazu auf, eben den fälligen ersten Schritt hin zu einer Veränderung der eigenen Produktion endlich zu vollziehen:

3 ›El Paso‹ es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de ›marchands‹, de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis.

›El Paso‹ organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea es la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporaneo.182

Solchen Gruppen und ihren Diskursen gefiel es schon bald, sich als ›systemfeindlich‹, ›ideologiekritisch‹ oder gar ›revolutionär‹ zu inszenieren; nichts hätten ihrem Selbstverständnis mehr widersprochen als eine Annäherung an das Opus Dei, dessen Repräsentanten seit Ende der fünfziger Jahre begannen, die wichtigsten Positionen im Zentrum staatlicher Macht zu besetzen. Dennoch sind aus der Retrospektive gerade die Parallelen zwischen diesen – vermeintlich antipodischen – Bewegungen in der spanischen Gesellschaft relevant. Denn beide Seiten verzichteten

auf die bislang so beliebte – wenigstens rhetorische – Möglichkeit, Symptome für die ›historische Verspätung‹ Spaniens in nationale Ehrentitel umzumünzen, auf beiden Seiten stellten sich die Initiativen von kleinen Gruppen der Trägheit von Behörden und Traditionen entgegen, beide Seiten ließen den für die spanische Geschichte so typischen Habitus der wechselseitigen ›Entwirklichung‹ von Gesellschaft und Individuum hinter sich und setzten auf ›Modernisierung‹.

Was die Manifeste des Jahres 1957 für die bildenden Künste in Spanien bedeuteten, waren die 1955 organisierten *Conversaciones de Salamanca* für den Film.183 Daß der frankistische Staat die Produktivität in diesem Medienbereich mit seltener Energie beförderte, wurde bereits erwähnt. In den fünfziger Jahren hatten sich vor allem zwei Gattungen durchgesetzt: zum einen trivialisierte Formen des *Flamenco* und anderer als ›besonders spanisch‹ geltender Regional-Traditionen (Diva jener Filme war die bis heute berühmt-berüchtigte Sarita Montiel); zum anderen Geschichten um wundersam begabte Kinder, deren Talent und deren Begnadung sich gegen alle Fährnisse des widrigen Schicksals durchsetzten (der kleine Sänger Joselito war so populär wie Sarita Montiel, und mit *Marcelino pan y vino,* der Film-Geschichte um einen von Mönchen aufgezogenen Waisenknaben, dem denkbar früh der Wunsch erfüllt wird, in die ewige Seligkeit einzugehen, erzielte das spanische Kino gar einen Welterfolg). Allerdings war auch schon 1951 ein in Spanien produzierter Film auf dem Festival von Cannes ausgezeichnet worden: er trug den Titel *›Bienvenido M. Marshall‹* und parodierte die – durch die politischen Entwicklungen um 1950 motivierten – Hoffnungen der Landbevölkerung auf Wirtschaftshilfe aus den USA. Es war Bardem, der Drehbuchautor dieses Films, der bei den *Conversaciones de Salamanca* einen neuen Ton der Kritik initiierte, indem er das spanische Kino ›politisch wirkungslos, gesellschaftlich verlogen, intellektuell völlig minderwertig, ästhetisch gleich null und technisch schmalbrüstig‹184 nannte. Zu diesem neuen Gestus des Protests gehörten als Elemente, auf die plötzlich niemand mehr verzichten wollte, marxistische Begriffe und Perspektiven, deren Wirksamkeit wohl eher in der flagranten Nichtbeachtung offizieller Diskurs-Regeln und Tabus lag als in ihrer analytischen Kraft. Bardem jedenfalls ließ aufhören mit seiner Behauptung, ›daß die offensichtliche technische Schwachbrüstigkeit aus einem vorteilhaften Arrangement zwischen dem Management und der Film-Lumpenbourgeoisie, die ohne Risiko Geld verdienen will‹, hervorging. Nicht anders klangen die programmatischen Erklärungen, durch die seit Ende der fünfziger Jahre in Katalonien ›Liedermacher‹ mit politischem Anspruch die Unterdrückung der katalanischen Kultur durch den frankistischen Zentralismus, ihre *Nova cançó* und nicht zuletzt sich selbst in Szene setzten.185 Hier vollzog sich ein aufsehenerregender Tabubruch im öffentlichen Gebrauch der katalanischen Sprache. Aber weil für niemanden zu übersehen war, daß die Forderungen nach regionaler – oder gar ›nationaler‹ – Autonomie, wie sie die ›neuen Sänger‹ artikulierten, durchaus den Interessen der wirtschaftlich mächtigen katalanischen Industrie entsprachen, setzte schon sehr bald eine heftige Diskussion ein,

in der sich alles um die Unterscheidung zwischen den ›kommerziellen‹ und den ›politischen‹ Tendenzen der *Nova cançó* drehte.

Am frühesten – und wohl am reflektiertesten – wurden Modernisierungsbestrebungen und politischer Protest im Theater-Milieu laut. Mittlerweile ist jener Diskurs in der Kulturgeschichtsschreibung untrennbar verbunden mit dem Namen des 1926 geborenen Alfonso Sastre, der weniger mit Erfolgen seiner Stücke auf spanischen Bühnen berühmt wurde als durch die monotone Regelmäßigkeit, mit der ihn die Verdikte der Zensur trafen. Die Tatsache, daß Sastre 1950 sein Manifest für ein *Teatro de Agitación Social* in der von der *Falange* protegierten Zeitschrift *La Hora* veröffentlichte, wirft ein – heute gängige - Schematismen korrigierendes Licht auf den Ursprung der künstlerischen Protestbewegungen im frankistischen Spanien. Noch 1984 sah Alfonso Sastre selbst Anlaß, auf solcher Differenzierung zu bestehen: 3 *yo no tenía ningún punto de vista político. Nuestra rebelión era absolutamente estética. Teníamos una indiferenciación política total. Nosotros nos fuimos volviendo rojos por los golpes que nos producía el sistema. Pero no surgimos como una protesta política. Ni mucho menos.186* Zunächst, so Sastre, habe sich die *bewußte* Kritik beschränkt auf das Spiel mit der Ähnlichkeit zwischen den Initialen des *Teatro de Agitación Social (TAS)* und dem Namen der sowjetischen Nachrichtenagentur *›TASS‹.*187 Erst im Prozeß der Erfahrungen mit der staatlichen Zensur und Kulturpolitik entwickelte Sastre jene Strategie, aus der sich seine historisch bedeutsame Rolle ergab. Von anderen Künstlern und ihrem kompromißbereiten Protest verschieden – im Gegensatz vor allem zu dem erfolgreichen Buero Vallejo – versuchte Sastre, die jenseits der Toleranzgrenze des Staates liegenden Räume politischen Handelns und ästhetischer Kommunikation zu markieren:

3 Buero Vallejo ... atacó a las gentes que hacíamos un teatro *deliberadamente imposible.* Se refería evidentemente mucho a mí ... y él decía que había que adoptarse una postura *posibilista.* A esta posición de que había que hacerse un *teatro posibilista ...* yo, entonces, contesté con un pequeño artículo en *Primer Acto* que se titulaba así: ›Teatro imposible y pacto social‹, tratando de estas posiciones y diciendo que la firma del pacto significaba entrar en un pacto irreversible, era ingresar en el conformismo, pues no había forma de romper el pacto una vez firmado ... En cuanto a la respuesta a Buero Vallejo, consistía aproximadamente en decir que no se podía hablar de un teatro posible en la medida en que la censura no tenía una estructura determinada, pues tenía una estructura muy arbitraria, y que el preconizar la realización de un teatro posible, desde el punto de vista del posibilismo, podía encerrar el riesgo de autocensura, de que nosotros le ahorráramos el trabajo a la censura, censurándonos a nosotros mismos.188

Gegen das Etikett des *posibilismo,* das später bestätigt schien durch seine Wahl zum Mitglied der *Real Academia de la Lengua* und durch die Aufnahme einiger seiner Stücke in das Programm des spanischen Fernsehens, mußte sich Buero Vallejo noch in den siebziger Jahren verteidigen.189 Mehr als ein Jahrzehnt später ist es wohl an der Zeit, – jenseits solcher Positionen – zu verstehen, daß die vielleicht wichtigste

Funktion des spanischen Theaters nach 1950 gerade darin lag, Diskussionen wie die zwischen Alfonso Sastre und Antonio Buero Vallejo zu ermöglichen. Die künstlerischen Protestbewegungen loteten – im Zusammenspiel der Künstler, aber auch in einer letztlich ›konzertierten Aktion‹ zwischen Künstlern und Staat – Freiräume der Modernisierung aus, die seitens der Regierungsbehörden nie wirklich abgesteckt worden waren.

Im Vergleich zu dem Engagement, das bei der Lektüre jener Diskussionen gegenwärtig wird, gerieten die Dramen selbst oft allzu allegorisch, ja akademisch. Ein Beispiel ist Buero Vallejos Stück *›En la ardiente oscuridad‹,* das am 1. Dezember 1950 uraufgeführt wurde. Schon der Ort der Handlung legte alle intendierten Bedeutungen fest: sie spielt in einem Heim *(›institución‹)* für blinde Studenten, wo das Wort *›ciego‹* durch das Kunstwort *›invidente‹* ersetzt ist und wo das Wissen um die Blindheit unter dem Ton banaler Seinsfreude vergessen werden soll. In diese Szenerie tritt mit den Worten 3 *›Nada. Dejadme. Yo ... soy un pobre ciego‹* Ignacio, der sich gegen allen institutionellen Zwang und gegen alle individuellen Widerstände weigert, über das Elend seiner Blindheit hinwegzureden.190 Am Ende, als die verdrängungsmächtige Moral der Anstalt, von Ignacios Standhaftigkeit unterminiert, zusammenzubrechen droht, beauftragt Don Pablo, ihr Direktor, den Muster-Blinden Carlos, dessen ehemalige Freundin Juana mittlerweile Ignacio liebt, mit der Lösung des Problems: 3 *tiene que irse. Es el enemigo más desconcertante que ha tenido nuestra obra hasta ahora. No podemos con él, no ... Es refactario a todo.* (Impulsivo.) *Carlos, piense usted an algún remedio. Confío mucho en su talento.191* Carlos tötet Ignacio, und die gemeinsame Blindheit der Studenten erspart zusammen mit ihrer Solidarität, die aus gemeinsamer Angst vor dem Eingeständnis dieser Blindheit entsteht, die Aufklärung der Tat. Nicht einmal ein Selbstmord Ignacios kann als gemilderte Version der Wirklichkeit akzeptiert werden: 3 *La hipótesis del suicidio era muy desagradable. No hubiera compaginado bien con la moral de nuestro Centro.192* Es kommt Carlos, dem Mörder, zu, die Wiederherstellung des Ausgangszustandes in einem verzweifelten Triumphschrei zu ratifizieren: 3 *¡No existe aquí la vista!193* Noch bevor sich der Theatervorhang ›langsam‹ senkt, wissen die Zuschauer auch, daß Carlos nun gestraft ist mit dem Verlust seiner Fähigkeit, die Sehnsucht nach dem Sehen zu verdrängen:

3 CARLOS. – ... Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales ...*(Sus manos, como las alas de un pájaro herido, tiemblan y repiquetean contra la cárcel misteriosa del cristal.)* ¡Al alcance de nuestra vista! ... si la tuviéramos ...194

Auch die Lyrik der fünfziger Jahre war in Spanien von den einsetzenden Tönen des ›politischen Engagements‹ gefärbt. Die der Vergangenheit zugewandten Klagen über individuelle Einsamkeit und existentiellen Ekel

der Nachkriegszeit schienen nun im Begriff der spanischen Nation und seiner Gegenwartsversion ihren Bezugspunkt gefunden zu haben:

3 Oh España, qué triste pareces.
Quisiera asistir a tu muerte total, a tu sueño completo,
saber que te hundías de pronto en las aguas, igual que un navío maldito.
Y sobre la noche marina, borrada tu estela,
España, ni en tí pensaría. Ni en mí. Ya extranjero de tierras y días.195

Solche ›Kritik‹ wollte sich gerade da, wo sie lyrisch artikuliert war, als ›Wegbereiterin einer besseren Zukunft‹ zeigen, und nicht selten geriet über so guter Absicht die Poesie zum Hymnus auf jene politischen Funktionen, die sie für sich reklamierte. Da die Lyriker aber an dem Topos festhielten, demzufolge die Leidenschaft des politischen Kampfes mit der Muße als notwendiger Voraussetzung für poetische Entfaltung nicht vereinbar war, wurde ein Paradox vorübergehend zur Gattungskonvention. Die politische Lyrik feierte sich als ›politisch‹, indem sie sich die Möglichkeit, ›Lyrik‹ zu sein, absprach:

> Quiero daros vida, provocar nuevos actos,
> y calculo por eso, con técnica, qué puedo.
> Me siento un ingeniero de verso y un obrero
> que trabaja con otros a España en sus aceros.
>
> Tal es mi poesía: Poesía-herramienta
> a la vez que latido de lo unánime y ciego.
> Tal es, arma cargada de futuro expansivo
> con que te apunto al pecho.
>
> No es una poesía gota a gota pensada.
> No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
> Es algo como el aire que todos respiramos,
> y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.196

Solche Verse haben offenbar weit über das Maß der für lyrische Texte im XX. Jahrhundert sonst üblichen Wirkung hinaus das Bewußtsein jener Spanier geprägt, die ›für den Fortschritt engagiert‹ – *›progre‹,* sagte man, – sein wollten. Blas de Otero schrieb ein poetisches Testament datiert auf *Bilbao, a once de abril, cincuenta y tantos,* in dem er, der Dichter, nichts vermachen konnte, weil er in der Rolle des Erben (und im Titel des Gedichts) die *Inmensa mayoría* einsetzte. Denn für die *inmensa mayoría,* das war die Position, um deren – im Gedicht – paradoxale Festschreibung es Blas Otero ging, sei alle Poesie viel weniger wert als der innere Friede eines einzigen Menschen:

> 3 Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
> Aquel que amó, vivió, murió por dentro
> y un buen día bajó a la calle: entonces
> comprendió: y rompió todos sus versos.
> ...

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz.197

Kaum ein spanischer Literat oder Künstler bemühte sich in jenen Jahren des Aufbruchs zu ›engagierter‹ Kritik noch im Ernst um die Vermittlung der explizit nie abgeschafften offiziellen ›Weltanschauung‹, und da die politisch Mächtigen die Instanzen der Ideologieproduktion längst dem vom *Opus Dei* vertretenen Diskurs zugewiesen hatten, konnte ihnen das auch nur recht sein. Allein der Maler Salvador Dalí hielt an den Begriffen und Metaphern fest, die ein gutes Jahrzehnt zuvor mit glühender Überzeugung eine Zeitschrift wie *Jerarquía* ihren Lesern nahegebracht hatte, und fügte sie zu Konstrukten zusammen, deren Phantastik den surrealistischen Räumen seiner Bilder nicht nachstand. Unter dem Datum des 8. Mai 1956 berichtet Dalí in seinem Tagebuch, daß er – aufgefordert, seinen 1935 veröffentlichten Text *La conquista de lo irracional* mit einer Widmung für Adolf Hitler zu versehen –, wie ein Analphabet an die Stelle der Unterschrift ein Kreuz gesetzt habe: 3 *En efecto, Dalí, especialista en cruces (el más grande que jamás haya existido), había logrado con dos rasgos tranquilos expresar gráfica, magistral, y diría todavía mejor, mágicamente y de una manera concentrada, la quintaesencia de lo opuesto absoluto a la esvástica, la cruz dinámica, nietzscheana, gamada, hitleriana.* Und Dalí zögerte nicht, die militärische Vernichtung Hitler-Deutschlands mit dem Gegensatz zwischen ›seinem‹ Kreuz und dem Hakenkreuz zu assoziieren: *Adolfo Hitler, que debía poseer sin duda apasionadas antenas de magia, repletas de horóscopos, debió seguramente quedar aterrado durante largo rato de mi augurio, hasta que se produjo su muerte en el bunker de Berlín. Lo que sí es cierto, es que Alemania, a pesar de sus esfuerzos sobrehumanos, por el hecho de ser vencida, perdió la guerra y que fue España la que, sin participar en el conflicto, sin hacer nada, humanamente sola, con su creencia dantesca y con la ayuda de Dios, quedó en plaza a ganarla, la ganó y está en camino de ganar y continuar ganando espiritualmente esta misma guerra.*198 Solche Sätze wären – trotz ihres Autors – des Zitierens kaum wert, wenn sie nicht genau den in den vierziger Jahren von Francos Staat vertretenen (und nie widerrufenen) Anspruch reproduzierten, Spanien sei als ›moralischer Sieger‹ aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen. 1964, als Dalís *Diario de un genio* (zuerst in französischer Sprache) veröffentlicht wurde, konnte und durfte das allein noch der frankistische Staats-Narr Salvador Dalí behaupten.

Währenddessen hatte sich im Roman, wo der *tremendismo* lange vor 1950 an die Grenze der Kombinationsmöglichkeiten zwischen einem mehr oder weniger ›existentialistischen‹ Pessimismus und politisch motivierter Sozialkritik gelangt war, das Ende des expliziten literarischen Engagements abgezeichnet. Zwar folgte Camilo José Cela gewiß seinen Erfahrungen mit der Zensur der Nachkriegszeit, als er 1951 gleich die erste Ausgabe des Romans *La colmena* in Argentinien publizierte, zwar wurde die Handlung noch einmal aus der historischen Retrospektive – genau auf das Jahr 1942, als *Pascual Duarte* erschien -erschlossen;

Thema von Celas neuem Buch waren aber weder eine vergangene Welt noch deren Kritik, sondern die Erfahrung, daß die Komplexität des Alltags mit konventionellen Stilmitteln nicht mehr zu fassen war: 3 *Mi novela* La colmena,... *no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad. Mienten quienes quieren disfrazar la vida con la máscara loca de la literatura. Ese mal que corró en las almas; ese mal que tiene tantos nombres como queremos darle, no puede ser combatido con los baños calientes del conformismo, con la cataplasma de la retórica y de la poetica.*199 Mit dem Vorsatz, das Alltagsleben ohne die Vororientierungen literarischer Formen abzuschreiben, verabschiedete Cela den Protagonisten-Typ des handelnden, seine Welt gestaltenden Subjekts: 3 *La vida es lo que vive – en nosotros o fuera de nosotros –; nosotros no somos más que su vehículo, su excipiente como dicen los boticarios. Pienso que hoy no se puede novelar más – mejor o peor – que como yo lo hago. Si pensase lo contrario, cambiaría de oficio.* Man hat diese Sätze aus dem Vorwort der *Colmena* – wahrscheinlich zurecht – immer wieder als Beleg für Celas prinzipiell unbescheidene Freude an der Selbst-Inszenierung zitiert. Stellt man sie in einen weiteren Rahmen als den der spanischen ›Nationalliteratur‹, dann zeigen sie lediglich an, daß nach 1950 – mit jahrzehntelanger Verspätung – auch in Spanien für den Romandiskurs die Spannung zwischen der Linearität des Erzählens und der alltagsphilosophischen Erfahrung einer Pluralität von Wirklichkeiten konstitutiv wurde. Das schier konturenlose ›Gewimmel‹ einzelner Szenen, aus denen die *Colmena* besteht und auf das der Titel Bezug nimmt, wird zwei Tagen – im Madrider Alltag des Jahres 1942 – zugeordnet. Dreihundertsechsundvierzig Personen, so hat man ausgezählt,200 tauchen in diesen Szenen auf, verschwinden und kehren meist erst dann wieder, wenn die Erinnerungen des Lesers an sie vage geworden oder verschwunden sind. Cela selbst hat seinen Roman um einen alphabetischen *Indice de personajes* ergänzt, wo er unter den jeweiligen Personen-Namen die narrativen Bruchstücke zu runden Mini-Geschichten oder Mini-Porträts zusammenfügt. All das belegt seine Freude am diskursiven Experiment und an der – kleinen – Publikums-Provokation, denen er bis heute in einer ausufernden Produktion von Erzähltexten treu geblieben ist.

Neuland erschlossen solche ›Experimente‹ damals höchstens für manchen spanischen Leser. Noch 1955 konnte Rafael Sánchez Ferlosio den *Premio Nadal* mit dem Roman *El Jarama* gewinnen, der unter erzähltechnischer Perspektive wesentliche Merkmale mit der *Colmena* teilt. Hier sollte die Handlung – nur mehr – einen Tag und – wiederum – eine kaum übersehbare Vielzahl von Personen erfassen. Der Tag ist ein sommerlicher Feiertag, und die Personen sind Ausflügler aus Madrid, gebündelt in eine Gruppe von Jugendlichen, die am Ufer des Flusses Jarama liegen, und in die Gäste eines Ausflugslokals. Die Indifferenz und Opakheit des Roman-Diskurses ist hier gegenüber der *Colmena* durch eine besondere Ambivalenz gesteigert: einerseits berichtet die Erzählung von einem dramatischen Ereignis, nämlich dem tödlichen Badeunfall eines

jungen Mädchens, andererseits aber gewinnt dieses ›Ereignis‹ in der Vielfalt der Stimmen und Szenen keine Konturen. Wenn man von dem Leonardo-da-Vinci-Zitat ausgeht, das Sánchez Ferlosio seinem Roman voranstellte – 3 *El agua que tocamos en los ríos es la postrera de los que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente –,* dann scheint es darum zu gehen, diese Entwirklichung der Ereignis-Dimension mit einem neuen Modus des Erfahrens von ›Zeit‹ zu korrelieren: die Sinn-Gestalt des Ereignisses zerfällt angesichts der Pluralität unendlich kurzer Gegenwarten. Dieser Pluralität der Gegenwarten – und der Roman-Szenen – entspricht eine Vielfalt von Diskursen, die sich wechselseitig so weit neutralisieren, daß Leser und Kritiker, wie Sánchez Ferlosio 1965, im Vorwort zur sechsten Auflage seines Romans nicht ohne Genugtuung berichtete, dem Autor ganz selbstverständlich auch zwei in den Text montierte Zitate aus einer 1864 veröffentlichten *Descripción física y geográfica de la provincia de Madrid* zuschrieben. Besonders eindrucksvoll veranschaulicht dieses Prinzip der ›diskursiven Neutralisierung durch Diskurs-Pluralisierung‹ eine Passage vom Ende des Romans, wo der fingiert-bürokratische Formalismus des Protokolls einer Zeugenaussage über den Badeunfall in die situationsgeprägten Worte eines Richters an einen jugendlichen Zeugen und schließlich in einen halboffiziellen Ton übergeht:

3 ... En cuya orrilla, y estimándose facultado para ello por ser estudiante en Medicina, el referido José Manuel, practicaba el idóneo reconocimiento, comprobando al instante que era cadáver. Preguntado por Su Señoría si a la vista de los hechos presenciados, le cupiese afirmar con razonable certeza tratarse de un accidente involuntario, sin responsabilidad para terceros, el declarante contestó estimarlo así.

»En ello, de leído que le fue, se afirma y ratifica y ofrece firmar.«

– Pues muchas gracias – dijo el Juez. Ya no es preciso que declare ninguno más de sus compañeros. Así que quedan ustedes en libertad, para marcharse cuando quieran.

– Pues si no desea nada más ...

– Nada. Con Dios.

– Buenas noches, señor Juez. Buenas noches.

El secretario contestó con la cabeza. Ya subía el estudiante.

– Ah, perdone; me manda usted a la joven, si tiene la bondad. La del río, ya sabe.

– Entendido. Ahora mismo, señor Juez.201

Früher als die zeitgenössischen Dramen und Gedichte gaben die spanischen Romane der fünfziger Jahre den Ton des expliziten politischen Engagements auf. Freilich kann man sich fragen, ob der Preis für ihre nun bald gängigen Etüden in narrativer Technik nicht ein Verzicht auf inhaltliche Identität war. Denn die Alltäglichkeit der Welten, die etwa Cela und Sánchez Ferlosio abschrieben, wurde in ihren Romanen zu einer weitgehend unspezifischen Alltäglichkeit, in der sich die Besonderheit der Milieus in der spanischen Gesellschaft der fünfziger Jahre noch nicht – oder nicht mehr – zur Erfahrung verdichtete.

Für die spanischen Verhältnisse jener Zeit ebenso ›experimentell‹ war der 1962 veröffentlichte – einzige – Roman von Luis Martín-Santos, dem

damals achtunddreißigjährigen Leiter des *Sanatorio Psiquiátrico* von San Sebastián. Er trug den Titel *›Tiempo de silencio‹.* Hier freilich werden die für Spanien zwischen Nach-Bürgerkriegszeit und beginnender ›Europäisierung‹ charakteristischen Stimmungen und sozialen Konstellationen mit einer so lässigen Brillanz und einer so ironischen Aggressivität gegenwärtig, daß gerade in der Konzentration auf Spezifisches der nationalliterarische Referenzrahmen weit überschritten ist. Übrigens markierte der Roman von Luis Martín-Santos genau den Zeitraum der ›doppelgesichtigen Ruhe‹ innerhalb der frankistischen Ära: denn die Handlung spielt 1949 in Madrid, ein Jahr vor der Aufhebung des von den Vereinten Nationen verhängten Spanien-Boykotts, also am Ende jener politischen, wirtschaftlichen und intellektuellen Isolierung Spaniens, die mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs eingesetzt hatte, während 1962, im Erscheinungsjahr von *Tiempo de silencio,* die spanische Regierung einen Antrag auf Assoziation an die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft stellte, Manuel Fraga Iribarne, der konservative Oppositionsführer der nachfrankistischen Zeit, zum Minister für ›Information und Tourismus‹ ernannt und Laureano López Rodó, der schon bald zum Prototyp des erfolgreichen *Opus-Dei-* Technokraten avancieren sollte, in sein erstes wichtiges Staatsamt berufen wurde. Solche Maßnahmen konnte man als Eingeständnisse für das Scheitern der alten Regierungs-Konzeption von ›nationaler Autarkie‹ bewerten, die nach einem kurzen Aufschwung in der Mitte der fünfziger Jahre nun zu einer schweren Wirtschaftskrise geführt hatte. 1962 war aber für den Frankismus auch ein Jahr wachsender äußerer Herausforderungen: mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil setzte eine Erneuerungsbewegung in der Katholischen Kirche ein und auf einer Zusammenkunft der antifrankistischen Widerstandsgruppen in München beschlossen die spanischen Exilanten, ihre Strategien mit der wiedererstarkenden Opposition im Lande abzustimmen.

All die Positionen und Perspektiven aus der Vorgeschichte dieses sich nun manifestierenden Wandels hatten die Biographie des Arztes und Romanciers Luis Martín-Santos geprägt.202 Sein Vater war der Direktor des Militärkrankenhauses in San Sebastián gewesen und hatte sich im Bürgerkrieg staatlich anerkannte Verdienste bei der medizinischen Versorgung des nationalen Heeres erworben. Der Sohn studierte Medizin in Salamanca (von wo sein Vater stammte) und schloß diese Ausbildungsphase 1946 – als damals jüngster Arzt Spaniens – ab. Dann siedelte er nach Madrid über, um sich dem Wunsch des Vaters gemäß auf dem Fachgebiet der Chirurgie zu spezialisieren. Doch durch die Anregung seiner Madrider Lehrer, vor allem des (enttäuschten Falangisten und) Medizinhistorikers Pedro Laín Entralgo und des (den Existentialismus mit christlichen Elementen ›veredelnden‹ und deshalb in Spanien für eine ›internationale Autoritär‹ gehaltenen) Psychiaters Juan José López Ibor, kam er in Berührung mit (vor allem) deutschen Denk-Traditionen und wurde – sozusagen ›zwischen Medizin und Philosophie‹ – Psychiater. Die Titel zweier Fachbücher von Martín-Santos illustrieren die für seine Entscheidung ausschlaggebende intellektuelle Konstellation: *Dilthey,*

Jaspers y la comprensión del enfermo mental (1955) und *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* (1964).

Die Jahre in Madrid brachten Luis Martín-Santos aber auch in Kontakt mit den Literatenzirkeln seiner Generation – durch sie entdeckte er für sich Goethe und Nietzsche, Joyce und Sartre. Zugleich setzte er seine Karriere als Psychiater gemäß den hohen Leistungs-Erwartungen fort, die er so früh geweckt hatte: schon 1949 leitete er für drei Monate die psychiatrische Klinik von Ciudad Real, 1950 verbrachte er einen Studienaufenthalt in Heidelberg und nahm am psychiatrischen Weltkongreß in Paris teil; 1951 gelang es ihm, sich in einer *oposición* für den leitenden Posten im psychiatrischen Sanatorium von San Sebastián zu qualifizieren. Während der fünfziger und frühen sechziger Jahre wurde Martín-Santos wegen politischer Aktivitäten mehrfach festgenommen (aber dies offenbar ohne negative Folgen für seinen beruflichen Status). 1962 war *Tiempo de silencio* erschienen und bei einigen prominenten Kritikern auf Anerkennung gestoßen. Ein Jahr später starb die Frau von Luis Martín-Santos an einer Gasvergiftung (ein Leitungsrohr des alten Hauses, das die beiden in San Sebastián bewohnten, war undicht geworden). Am 21. Januar 1964 verunglückte er selbst in der Nähe von Vitoria tödlich – wie Albert Camus und James Dean – bei einem Autounfall. Er war auf der Rückreise von einem Wochenende gewesen, das er mit ehemaligen Studienfreunden in Madrid verbracht hatte.

Eine undramatische Eintönigkeit, die ihre Ereignisse kontingent erscheinen läßt, teilt diese Biographie mit der Geschichte Spaniens nach 1939. Wie selbstverständlich trägt Pedro, der zentrale Protagonist in Luis Martín-Santos' Roman über das Spanien der Jahrhundertmitte, autobiographische Züge. Er erinnert aber auch an Andrés Hurtado, den (Anti-)Helden des Jahrhundertbeginns aus dem *Arbol de la ciencia* von Pío Baroja, während die kompakte Schilderung sozialer Milieus *Tiempo de silencio* in die Nähe der knapp achtzig Jahre eher entstandenen *Regenta* von Clarín rückt. Pedro stammt aus der Provinz, ist (noch nicht approbierter) Arzt und arbeitet an der Universität Madrid in einem Forschungsprojekt, das die Übertragung von Tuberkulose (anhand von Tierversuchen mit Ratten) aufhellen soll. Seine eigene Mittelmäßigkeit und die Provinzialität der wissenschaftlichen Welt, deren Teil er ist (erinnern wir uns an die Vortrags- und Besucher-Listen der späten vierziger Jahre aus der Zeitschrift *Escorial),* lassen Pedro gelegentlich Illusionen von Einladungen an amerikanische Forschungsinstitute hegen. Er wohnt in einer *pensión,* die von der Witwe eines Berufssoldaten unterhalten wird – und er setzt den unverhohlen-planvollen Bemühungen dieser Dame, ihre wohlgeformte Enkelin mit ihm zu verkuppeln, kaum Widerstand (höchstens ab und an unentschlossene Distanznahmen) entgegen.

Die Ratten für das Forschungslabor züchtet, unterstützt von seiner Familie, Muecas, der in einem Elendsviertel an der Peripherie von Madrid lebt. Muecas ist sich sicher, daß die Schwangerschaft einer seiner Töchter die Folge des inzestuös-gewaltsamen Verkehrs ist, denen er sie regelmäßig unterwirft. Er unternimmt einen Abtreibungsversuch, bei dem das Mädchen verblutet – der im letzten Moment herbeigerufene Pedro

kann keine Hilfe mehr leisten. Doch sein Eingreifen ist illegal, weil ihm die Erlaubnis zur Ausübung des ärztlichen Berufs fehlt. Deshalb kann ihn Cartucho, Zigeuner, Krimineller und auf Rache sinnender Liebhaber der Tochter von Muecas, der sich ebenfalls für den Erzeuger des getöteten Foetus hält, denunzieren. Pedro taucht (in einem Bordell) unter, wird aber schon bald festgenommen und entgeht zunächst nicht der Haft – trotz vielfältiger Fürsprache seines aus einer einflußreichen Familie stammenden Freundes Matías. Erst die – gänzlich unerwartete - entlastende Aussage der Mutter des verbluteten Mädchens, die Muecas als doppelt Verantwortlichen anzeigt, bringt Pedro die Freiheit. Aus seinem Posten an der Universität wird er dennoch entlassen – und umso mehr erscheint ihm nun die Heirat mit Dorita, der Enkelin seiner Wirtin, die ihn während der Haft in rührend-naiver Weise versorgt hat, eine erstrebenswerte Lebens-Lösung zu sein. Doch als Pedro Dorita und seine (unverheiratete) zukünftige Schwiegermutter zu einem Vorstadt-Tanzvergnügen ausführt, wird Dorita von Cartucho erstochen: 3 *le clavaba en el costado su navaja abierta, en un golpe seco y decidido que había dado más de una vez y mientras Dorita cae al suelo llenándose de sangre poco a poco encima de un charco que de noche parecía negro y que crecía, él se iba hacia afuera sin esperar ...*203

In der Zusammenfassung wirkt diese Handlung viel dramatischer, als sie sich auf den zweihundertvierzig Seiten von *Tiempo de silencio* liest. Denn man muß die Ereignisfolge beinahe gegen den Strich minutiöser Szenen- und Milieubeschreibungen konstruieren, deren Sprache meist die von der Lesererwartung eben diesen Milieus zuzuordnenden Diskurse variiert und verfremdet. So addieren sich die Roman-Milieus zwar zu einem ›Panorama‹, einem ›Totalbild‹ der Madrider Gesellschaft des Jahres 1949, aber zugleich bricht der in all seinen Referenzen besetzte Total-Horizont angesichts der Vielfalt von Diskursen auseinander. Die Rattenzucht des Muecas in der Elendswelt der Großstadtperipherie etwa präsentiert Luis Martín-Santos mit Tönen aus einer literarischen Genreszene englischadligen Landlebens:

3 Alegres transcurrían los días en aquella casa. Sólo pequeños nubarrones sin importancia obstruían parcialmente un cielo por lo general rosado. Gentleman-farmer Muecasthone visitaba sus criaderos por la mañana, donde sus yeguas de vientre de raza selecta, refinada por sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto purasangre. Emitía órdenes con gruñidos breves que personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso facto. Vaso de fuerte bebida en mano, chasqueaba la lengua al sentir calorcillo de aguardiente en paladar. Sonoros golpes de fusta conseguía en altas botas de cuero. Conversaba después con los notables en lindes de la amplia finca. Pastor, que iba hacia su cura de almas, informado del ambiente espiritual de su poblado ...

Alegres, pues, transcurrían los días del caballero, gozoso de su estatus confortable, calentado en la cama por varios cuerpos, consolado por ingestiones alcohólicas, reconfortado por la certidumbre de haber conseguido todo aquello gracias a un ingenio que le permitiera perfeccionar los métodos de captura y cría y aprovechamiento de pastos y piensos, como inteligente que era aunque no letrado, aureolado además por relaciones selectas, protecciones de otro mundo ... como ... la del señor doctor que le había hablado de igual a igual, sin aparentar y sin hacer

mención de las sensibles diferencias y hondos abismos que escinden las existencias de los situados a uno u a otro lado de la barrera del color.204

Was die Literaturkritiker gerne die ›Ironie von Martín-Santos‹ genannt haben (und wenig ist ihnen darüber hinaus eingefallen), das ist das Ernstnehmen, ja das Zitieren des Selbstbildes und des (im Fall des Muecas: tragikomischen) gesellschaftlichen Ehrgeizes der Protagonisten, das ins Groteske umschlägt, sobald es mit inadäquaten Diskursen orchestriert wird. Damit haben wir aber bereits das Grundelement jener Bedeutungsschicht von *Tiempo de silencio* identifiziert, das man die ›Sozialkritik‹ dieses Romans nennen könnte, wenn nicht der Begriff ›Kritik‹ unvermeidlich jene Instanz als gegeben voraussetzte, deren Vermeidung zum Verfahren der Ironie führt; nämlich einen ›Gegen-Standpunkt‹ zum Kritisierten, von dem aus die Kritik entwickelt und artikuliert wird.

Als ironisches (bis groteskes) Zitat des milieutypischen Selbstbildes ist auch die wohl berühmteste Szene aus *Tiempo de silencio* geschrieben, in der es um den Auftritt eines Philosophen – gemeint ist offensichtlich Ortega y Gasset – im Salon der Familie von Pedros Oberschichten-Freund Matías geht:

3 Pero ya el Gran Maestro aparecía y el universomundo completaba la perfección de sus esferas. Perseguidos por los siseos de los bien-indignados respetuosos, los últimos petimetres se deslizaron en sus localidades extinguida la salva receptora. Los círculos del purgatorio (que como tal podemos designar a las localidades baratas, sólo en apariencia más altas que el escenario) recibieron su carga de almas rezagadas y solemne, hierático, consciente de sí mismo, dispuesto a bajarse hasta el nivel necesario, envuelto en la suma gracia, con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas, dotado de una metafísica original, dotado de simpatías en el gran mundo, dotado de una gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora, captador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, hablista, el-que-lo-había-dicho- ya-antes-que-Heidegger, comenzó a hablar.205

Kaum einmal wird, wie wir sehen, die stilistische Isotopie solcher ›Zitate‹ durchgehalten. So wenig wie die *gruñidos breves* und die *ingestiones alcohólicas* (des Muecas) zum bürgerlichen Landroman, passen Nebenbemerkungen (des auktorialen Erzählers) wie *›reverenciado en las universidades alemanas de provincia‹* zum Hymnus der Salonphilosophen-Verehrung. Wo das Zitat des Selbstverständnisses der ›erlesenen Gesellschaft von Madrid‹ übergeht in die Protagonisten-Rede, werden die ›Stilbrüche im Zitat‹ ersetzt durch ›Kommentare in Klammern‹, die an Szenenanweisungen aus Dramentexten erinnern:

3 »Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa) que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo

(pausa), es la misma manzana (sensación) ... Lo que ocurre (pausa) es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau)«.

In (mindestens) einem der von *Tiempo de silencio* beschriebenen Milieus allerdings sind die Diskurs-Interferenzen Teil des zitierten Diskurses und nicht, wie sonst, vom Autor konstruierte Inkonsistenzen. Doritas Großmutter, deren ärmliche *pensión* von Martín-Santos des öfteren ironisch mit dem Prädikat der *austeridad castrense* bedacht wird, durch das Franco auf die ›militärische‹ Bescheidenheit des eigenen Lebensstils zu verweisen beliebte, Doritas Großmutter und Pedros Wirtin will in kaum-enden-könnenden Konversationen die Heldentaten ihres verstorbenen Mannes beim Kolonialheer glorifizieren und zugleich ihren gegen den widrigen Umstand der miserablen Rente durchgehaltenen ›standesgemäßen‹ Lebensstil darstellen. Doch die Anflüge pompöser Suada schlagen immer wieder in Enttäuschung, Bitternis und – dort liegt die Konvergenzlinie der beiden Extreme – in pikaresk-vitale Alltagsvernunft um:

3 Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, aunque más bien creo que eran ellas las que caían embobadas, pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna; el caso es que siempre se encontraba con una en sus brazos, máxime cuando iba de uniforme que nunca dejó de gastar íntegra la masita en eso, en el adorno de su belleza y en su apostura. Además del recuerdo de su brillante estampa y de la niña (sc.: Doritas Mutter) – que ahí la tengo tan parecida a él con su apostura también y casi con su bizarría y por lástima incluso con un bozo moreno que me recuerda su bigote – me dejó la pensión del Estado para los caídos en el campo de honor y una medalla que, añadida a las trescientas venticinco con cincuenta, sigue siendo muy poca cosa para dos mujeres solas ...

Nunca me pude consolar de su pérdida y mi pobre niña tampoco que se quedó sin sociedad por falta de quien la representara y cuando su desgracia (sc: die Schwangerschaft mit Dorita), se quedó soltera por falta de padre o de hermano mayor que obligara al cochino del novio a dar la cara, aunque – la verdad – yo casi me he alegrado del abandono porque era un hombre imposible que la hubiera hecho desgraciada y que la hubiera hecho caer hasta lo más bajo.206

Die Gesamtkonstruktion von *Tiempo de silencio* legt es dem Leser nahe, diesen Diskurs und die *pensión,* in der Pedro lebt, in eine Allegoriebeziehung zum offiziellen Spanien der Jahrhundertmitte zu setzen. An einer Stelle wird aus der allegorischen Perspektive sogar ein lächerlich-rätselhaftes Symbol. Der Verzehr des samstagabendlich in der *pensión* servierten billigen Seefisches wirkte, heißt es da, gemeinschaftsstiftend – vielleicht deshalb, weil der Wert dieses Mahls (wie das Mahl beim *communio*-stiftenden Eucharistie-Sakrament?) im Kontrast zu seiner auffällig-preziösen Garnierung steht. Seine Form es ist, die man als Symbol decodieren kann: 3 *La pescadilla mordiéndose la cola apareció sobre su plato, tan perfecta en sí misma, tan emblemática, que Pedro no pudo dejar de sonreír al verla. Comiendo esa pescadilla comulgaba más*

íntimamente con la existencia pensional y se unía a la mesa de mártires de todo confort que han hecho poco a poco la esencia de un país que no es Europa.207

Aber so sehr ein in seinem Illusionismus grotesker Selbstbezug die Kriegerwitwe, den Salonphilosophen und den inzestuösen Rattenzüchter verbindet, so gut der Selbstbezug, symbolisch verdichtet, zum sarkastischen Nationalemblem des sich in den Schwanz beißenden toten Billigfisches werden kann – diese Art von Kritik und ihre satirischen Untertöne sind wohl nicht die wesentliche Sinnschicht des Romans *Tiempo de silencio.* Luis Martín-Santos wollte seinen Romantitel nämlich gar nicht, wie man zunächst fast selbstverständlich annehmen möchte, auf die Provinzialität, Langeweile, Ruhe in der spanischen Gesellschaft um 1950 angewandt sehen. Der Bezugshorizont, den er offenbar anvisierte, hatte zu tun mit dem traumatischen Erleben des (technologisch totalen) Zweiten Weltkriegs: 3 *Pero ahora no, estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en el que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de deutones, o con los rayos gama o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo.208*

Diese Sätze gehören zum Romanende, sie stehen in einem ›inneren Monolog‹ Pedros, der nach der Ermordung Doritas Selbstvorwürfe mit der Frage einübt, ob er sich – ›voller Verzweiflung‹ sozusagen – kastrieren lassen soll und bald – im ersten Augenblick einer Offenheit gegen sich selbst – entdeckt: 3 *Estoy desesperado de no estar desesperado.*209 So gibt es – vom Romanende her gelesen und aus dem Kontrast zu Pedro – durchaus ›positive Helden‹ in *Tiempo de silencio.* Das sind jene Protagonisten, die nicht wie Pedro in einem Individualismus aus leeren Diskursen der Selbstzuwendung die *Materialität ihres Körpers* als Erlebnisdimension und über den Körper die Fähigkeit zur *leidenschaftlichen Bindung an andere* verloren haben. Pedro hingegen hatte schon – unmittelbar vor seiner ersten Umarmung mit Dorita – im Katzenjammer eines frühen Sonntagmorgens die Disharmonie zwischen seinem Bewußtsein und seinem Körper beklagt:

3 Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea contenida. Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida. Repitiendo: Es interesante. Repitiendo: Todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: Mañana estaré peor. Sintiendo: Hace frio. Sintiendo: Estoy cansado. Sintiendo: Tengo seca la lengua. Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan.210

Anders als Pedro erfüllt Cartucho, indem er Dorita ermordet, was er für seine Pflicht gegenüber dem verbluteten Körper der eigenen Geliebten hält, und er entkommt, ohne daß darüber *Worte* gewechselt werden: 3 *él se iba hacia fuera sin esperar siquiera a ver la cara que pondría él* (sc.: Pedro) *cuando volviera con su gran paquete de churros y se encontrara con que la venganza había sido ejecutada, que no hay plazo que no se*

cumpla ni deuda que no se pague.211 Selbstlos, wie es Pedro nicht sein kann, ist Dorita, deren Körper in der grotesken gesellschaftlichen Welt des Romans immer Wärme und die Erfüllung der Sehnsucht nach Wärme bedeutet.212 Ihre Worte *»Te quiero« »Te quiero« »Te quiero« »Te quiero«,213* waren für Pedro an jenem frühen Sonntagmorgen eine Gegenwart gewesen, die alles Denken verlöschen ließ und alle Einsamkeit ausfüllte: 3 *los dos cuerpos ... tan lejanos, tan ajenos y perdidos sin que no por eso el placer más violento al hombre concedido no irradie y no le queme, a través de la distancia, allí mismo donde se refugia, en el pequeño espacio donde lo más libre de su espíritu se defiende todavía un momento para entregar luego – como una hostia a un perro negro – inevitablemente la libertad y caer rendido.*214 Nur bei Dorita hatte Pedro seinen Körper gespürt. Erst in seinem letzten Tanz mit ihr waren alle Gedanken, alles Zögern, alle Abhängigkeit von sich selbst verschwunden:

3 E iban bailando sin conocer la posición de su cuerpo en el espacio relativo a la verdadera trayectoria de la marcha sino englobados en una única unidad móvil que gira
[1939-1987: Strangulierter Faschismus. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1552
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 1, S. 960 ff.)]
sobre sí misma, al tiempo que se desplaza alrededor de la orquesta, como un par de planetas conjuntados un par de satélites gemelos pendientes sólo el uno de la otra y la otra de él. El con la mano puesta en la cintura comprueba la calidad flexible de este talle vivo de apariencia vegetal, sin embargo humano, ella poniendo una mano en la nuca viril que está caliente e inclinada hacia delante, en esa zona en que las artes del peluquero permiten cierta desnudez de la forma muscular y ósea que expresa la inteligencia y la fuerza del varón que ellas se han conseguido y por eso les gusta poner allí la mano y palpar esa especie de carril de savia varonil por donde desciende imaginada la imágen de sí misma que da al hombre su potencia y ascienden los zumos nutritivos que permiten pensar en ella y desearla.215

Noch in solchen Sätzen stehen Wörter, mit denen die sprachliche Vergegenwärtigung von Wärme und Leidenschaft unterbrochen, verfremdet, in ein Restlicht der Ironie getaucht wird. Von dieser Ironie bleibt nur eine Gestalt des *Tiempo de silencio* ausgenommen. Das ist die Frau des Muecas, die Mutter der verblutenden Florita, die debile Zeugin, welche Pedro aus der Haft errettet. Auch ihr Leben hatte sich in einem *Tanz* erfüllt, an den sie sich erinnert, als sie den Weg von der Vorstadt zum Gefängnis geht, um sich zu rächen für die von ihrem Mann erlittenen körperlichen Peinigungen – und um Gerechtigkeit walten zu lassen:

3 En aquella tierra apenas modificada que ocupaba el hueco de su cráneo, aparecía ella misma llorando ante su hija, ella misma misma llorando ante su primitiva madre muerta, *ella misma bailando delante de la procesión del Corpus en su pueblo,* muy tiesa aunque chiquita, con una vara en la mano y un moño alto, ella misma rodeada de amigas que dicen *pelo como el de la Encarna nadie,* ella misma solicitada por el tísico de su marido que tiene sonrisa de ratón cuando todavía es joven y que abusa y la domina en una tapia de era, a la caída de la tarde, cuando ella misma se siente parte de la tierra caliente como un pan bajo el sol de julio, tan lejos de toda agua,

siendo ella la única cosa fresca de la tierra y lo que él necesita para calmar la sed del cuerpo.216

Die Frau und das Opfer des Muecas, Pedros Retterin, die Mutter der verblutenden Florita, für deren Leben Dorita ihr Leben verliert, ist auch die einzige Gestalt des Romans, bei der eine Geste der Selbstzuwendung (anders als die pompöse Garnierung des schalen Fischgerichts in der *pensión)* eine zärtliche Geste der Zuwendung zum eigenen Körper wird. Nach dem Tod ihrer Tochter war sie es gewesen, die Pedro Schuld abgenommen und ihn getröstet hatte:

3 »Cuando llegué, ya estaba muerta«, fue lo primero que contra toda evidencia dijo y se puso rojo de vergüenza porque aquello no era más que una disculpa dirigida a calmar el odio de la madre. La cual no había nacido para odiar, sino que intentó consolarle: »Usted hizo todo lo que pudo«, antes de empezar a gritar, antes de arrojarse sobre la hija muerta y besar los labios que probablemente no había besado desde que – cuando era una niña – tuvieron, tras haber mamado, *el propio sabor de la propia leche.217*

Diese Mutter, die Luis Martín-Santos sich ›eins mit der warmen Erde‹ fühlen läßt, gerät ihm trotz solcher Worte nie zu einer peinlich mythologischen Gestalt. Ihre tierische Totenklage ist nicht rührend, sie vergeht wie das Geräusch eines Motors: 3 *el: »Hija«, »Hija«, »Hija«, de la madre se había convertido en un runrún continuo de motor o de cascada que pronto deja de oírse.218* Mit dem Vergehen ihrer Schreie tritt die ›Zeit des Schweigens‹ ein, die eine Zeit des schweigenden Todes ist. Die Trauer des Romans *Tiempo de silencio* gilt dem, was im Leben der Menschen – nicht nur in Spanien – mit der ›Modernisierung‹ für immer gestorben war.

Unbemerkter Durchbruch

1970, im siebzehnten Jahr seiner getreu besorgten Tagebucheintragungen von den Gesprächen mit dem Staatschef, waren Francisco Franco Salgado-Araujo, Francos Vetter und Adjutanten, immer noch die ewigen Jagdgesellschaften, die den *Generalísimo* okkupierten, ein Dorn im Auge: 3 *Hoy he podido despachar extensamente después de una larga temporada de cacerías,219* heißt es am 2. März 1970. Doch nachgelassen hatte Francos Bereitschaft in der Gegenwart zu leben: *He creído que era una buena ocasión para abordar algún tema político de actualidad, lo que pocas veces ocurre, pues si bien Franco es aficionado a hablar mucho de las cosas antiguas, de las actuales no le gusta hablar, sobre todo si se comenta algo de sus ministros o de personajes políticos de primera fila.* Dennoch war es dem *Generalísimo,* so sehr seine Gedanken und Gespräche nun die Vergangenheit suchten, eher als seinem Vetter deutlich geworden, daß Spanien Jahre eines dramatischen Wandels hinter sich gebracht hatte. Denn während der alternde Adjutant sich weiterhin im Geist der austeren Isolations-Jahre über Personal- und Reisekosten der Ministerien beklagte, billigte Franco solche Ausgaben längst als Zukunftsinvestitionen:

3 Los murmuradores quieren comparar lo que ahora se hace con épocas antiguas, cuando en aquellos tiempos los gobiernos estaban anulados y un ministro nada tenía que hacer en Washington, Londres o París. Nuestra actual política exterior es muy intensa y no tiene la menor comparación con la que se hacía en épocas pasadas. Un ministro se entera mucho mejor de lo que sucede en el mundo recorriendo las grandes capitales y poniéndose en contacto con los ministros extranjeros, y ellos haciendo igual con nosotros. No se trata de hacer turismo, como dicen los que todo lo critican, ya que son viajes de responsabilidad, agotadores.

Gewiß hat Franco den Prozeß der außenpolitischen Öffnung, der wirtschaftlichen Modernisierung und der kollektiv-psychischen Normalisierung Spaniens nicht behindern wollen (und wohl kaum einmal ernsthaft behindert). Aber die von ihm benannten Motive für solche zukunftsorientierte Politik stammten noch immer aus jenem engen – und mit der Zeit leicht grotesk wirkenden – Horizont traditionalistischer Wertnormen und Geschichtsmythen, die schon bei seinem Regierungsantritt ein Schritt in die Vergangenheit gewesen waren. So begründete er sein Zögern angesichts der Frage, ob man politische Beziehungen zur Sowjetunion aufnehmen solle, mit dem Verweis auf die angeblich durch sowjetische Agenten im Bürgerkrieg nach Moskau gebrachten nationalen Goldreserven, von deren Rückerstattung seine Bereitschaft zur Einrichtung diplomatischer Beziehungen abhängig sei: 3 *Tal vez eso sería un deseo de los rusos; pero lo primero que hace falta para poder tratar del asunto es que ellos devuelvan el oro que nos robaron.220* Den Prinzen Juan Carlos, der im Jahr 1969 offiziell als Nachfolger des Staatschefs designiert wurde, lobte er nicht etwa im Blick auf mögliche Zukunftsaufgaben, sondern wegen gelegentlicher Treuebeweise gegenüber den – im Alltag längst obsolet gewordenen – Prinzipien der ›Nationalen Bewegung‹: 3 *las manifestaciones de Don Juan Carlos me parecen oportunas y evidencian su claro juicio acatando los principios fundamentales del Movimiento sin reserva alguna.221* Daß Franco schließlich – gegen die schon fast unverhohlene Kritik in der Bevölkerung und unter einigen seiner engsten Berater – hartnäckig an eine Riege aus *Opus Dei*-Ministern festhielt, begründete er mit seiner persönlichen Wertschätzung ihres Verhaltens-Stils, dessen Beschreibung aus seinem Munde wie ein Relikt aus der Epoche des Feudalismus anmutete: 3 *Respecto a la actitud de los ministros del Opus y a lo que se dice de que se protegen entre sí y observan una conducta independiente de la que yo les deseo trazar, puedo asegurar que todo ello es falso. No pueden ser más correctos, y su lealtad al régimen y a mí es absoluta, pues ante todo son unos perfectos caballereros.*222 1969 kompromittierten diese ›perfekten Edelmänner‹ Francos Regierung durch einen Skandal, wie er wohl nur unter der spezifischen Konstellation einer Gleichzeitigkeit von kapitalistischem Wirtschaftsbetrieb und ständestaatlicher Mentalität entstehen konnte. Bis heute nennt man diesen Skandal den *›Caso Matesa‹,* weil der Textilmaschinenfabrik *Matesa* (aus Pamplona, dem Zentrum des *Opus-Dei)* vom Staat nicht weniger als zehn Milliarden Pesetas an Ausfuhrkrediten gewährt worden waren, die in den Taschen prominenter *Opus-Dei*-Mitglieder verschwanden.223 Franco

reagierte mit der umfassendsten Regierungsumbildung seiner vierzigjährigen Herrschaft – doch zur allgemeinen Überraschung (und Verbitterung) nahm die Zahl der dem *Opus Dei* nahestehenden Minister im neuen Kabinett nicht ab. Hinter dieser Entscheidung stand gewiß eine Altersstarrheit, die im Ernst zu kritisieren noch niemand wagte, aber sie war wohl auch Ausdruck von Francos Überzeugung, daß trotz allem keine Institution dem Opus Dei gleichkam in der Fähigkeit, zugleich wirtschaftliche Modernisierung zu betreiben und die Symbole einer längst vergangenen Welt zu kultivieren.

Mit aller Härte hingegen ließ Franco Polizei und Geheimdienst Jahr für Jahr gegen Studentenunruhen einschreiten, und auch hier orientierte er sich an einem denkbar einfachen und unverrückbaren Deutungsschema, das ihn selbst im Protest falangistischer Studentenorganisationen die Auswirkung kommunistischer Infiltration sehen ließ: 3 *Hay mucho rojo que se disfraza de falangista, lo mismo que se hacen sacerdotes para poder dar así más impunidad a la propaganda comunista. No me extraña esto, dada la enorme propaganda que hace el comunismo.224* So wurde 1965 der Philosoph José Luis López Aranguren Jiménez, Professor für Ethik an der Madrider Zentraluniversität, seines Amtes enthoben, weil er sich – erfolgreich – bemüht hatte, durch Verhandlungen blutige Folgen einer Konfrontation zwischen den Studenten und der Polizei auf dem Campus abzuwenden.225 Das einschlägige Gerichtsurteil vom 19. August 1965 beschuldigte Aranguren, die ihm vom Staat übertragene Aufgabe pervertiert und das der Universität von den Eltern der Studenten entgegengebrachte Vertrauen aufs Schwerste mißbraucht zu haben:

3 ... para determinar en concreto la sanción a impedir en el presente caso ha de estarse a la gravedad que en la conducta del señor López-Arangueren supone para la juventud universitaria a la que arroja a los peligros de la acción subversiva y violenta, abusando de la posición en que le ha colocado y le mantiene el Estado de Maestro y orientador de los estudios de aquellos jóvenes y para lo que únicamente le han sido confiados por sus familiares.226

So unangemessen und verfälschend diese Sätze waren, sie trafen in Aranguren einen Intellektuellen, der wie kaum ein anderer die innerspanische Frankismus-Kritik der sechziger und frühen siebziger Jahre verkörperte. Daß dies noch einmal – im Vergleich zu anderen Ländern – eine sehr spezifisch motivierte Form der ›Kritik‹ war, läßt sich schon erahnen, wenn man weiß, daß Aranguren in seiner Jugend unter dem Einfluß des engagiert falangistischen Milieus der Pedro Laín Entralgo, Tovar und Ridruejo gestanden hatte, und daß er später Mitarbeiter und enthusiastischer Verehrer des Engel-Philosophen Eugenio d'Ors gewesen war.227 Seine Madrider Vorlesungen kreisten um jenes Problem, das in Spanien erst seit dem Ende der wechselseitigen Ausschließlichkeits-Beziehung zwischen ›Individuum‹ und ›Gesellschaft‹ wirklich Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, um das Problem nämlich, unter welchen Bedingungen eine Individualethik sozialethische Legitimität haben konnte. Die Diskussion konkretisierte sich damals – nicht nur bei

Aranguren – vor allem in zwei thematischen Konfigurationen, die vom Staat als Tabubruch, ja als Provokation wahrgenommen wurden und deshalb für den intellektuellen Horizont in den späten Jahren der Franco-Ära charakteristisch geworden sind. Das war zum einen der Vergleich zwischen Katholizismus und Marxismus als sozialethischen Systemen; zum anderen die Diskussion von Normen des Sexualverhaltens im Blick auf seine sozialethischen Implikationen.

Um damals in Spanien als ›progressiv‹ zu gelten, genügte es, eine dieser beiden Problemkonstellationen zu thematisieren und damit die vom Staat gesetzten diskursiven Grenzen zu überschreiten. Erst wenn man das berücksichtigt, läßt sich verstehen, wie ein José Luis Aranguren zur revolutionären Figur des Intellektuellen-Protests mit kaum revolutionären Positionen werden konnte: 3 *encubiertamente, la repulsa marxista del capitalismo es una condena moral y* El Capital *un tratado de ética social. Marx fue moralista en términos socioeconómicos.228* Auch Arangurens Sexualethik kulminierte in Fragen, die zu stellen ob ihrer Trivialität damals in anderen europäischen Ländern selbst für Theologen fast peinlich gewesen wäre: 3 *En cualquier caso, lo que nos importa es esto: ¿se va poder ser católico solamente abandonando los medios anticonceptivos, o también usándolos; obedeciendo a la Encíclica o, simplemente respetándola?*229 Mit der Veröffentlichung solcher Reflexionen setzte man nicht mehr durch als die – in Spanien durchaus nicht selbstverständliche – Legitimität von Diskussionen des Zweiten Vatikanischen Konzils. Um Antworten auf seine vorsichtigen Fragen zu finden, brauchte Aranguren nicht bei Autoren wie (den in seinen Büchern häufig zitierten) Karl Marx oder Jean-Paul Sartre zu suchen. Es reichte aus, gemeinsam mit der Theologie des Zweiten Vatikanums an den Stand der protestantischen Theologie anzuschließen. Immerhin konnte jene Fraktion der katholischen Intelligenz, die dazu bereit war, keine ideologische Stütze des Frankismus mehr bleiben.230

Häufig zitierte Aranguren in seinen Vorlesungen eine Zeitschrift, die seit 1963 erschien und rasch zur Plattform des innerspanisch-öffentlichen Protests geworden war. Sie hieß *Cuadernos para el Diálogo.* ›Dialog‹ als Zentralbegriff in diesem Titel zeigt, daß die intellektuelle Öffnung der sechziger Jahre ein *vorsichtiger* Prozeß war. Denn mit der Bereitschaft zum ›Dialog‹ kritisierte man zwar auf der einen Seite implizit die Selbstgenügsamkeit und Enge des Frankismus, auf der anderen Seite aber wurde zunächst ja die Möglichkeit nicht prinzipiell ausgeschlossen, daß im ›Dialog‹ das orthodoxe Weltbild eine Bestätigung erführe. Vorsitzender im Gründungskomitee der *Cuadernos para el Diálogo* war der Ex-Minister Joaquín Ruiz-Jiménez, den Franco schon 1956 wegen seiner Kompromißbereitschaft im Konflikt mit politisch agitierten Studenten aus dem Kabinett entfernt hatte. Ruiz-Jiménez, dessen Name – so wie der Begriff des ›Dialogs‹ – zugleich Nähe und Distanznahme gegenüber dem Frankismus konnotierte, verfaßte für die Redaktion – ein Jahr nach dem Erlaß eines neuen Pressegesetzes und wenige Wochen nach der Verabschiedung eines novellierten Gesetzes zur Religionsfreiheit – im Frühherbst 1967 ein Manifest unter dem Titel *›Los problemas políticos*

españoles, a examen‹. Symptomatisch war schon die Umschreibung des selbstgesteckten Ziels:

3 CUADERNOS abre, de nuevo, sus páginas a quienes tengan algo que decir sobre esa reestructuración, a quienes sean capaces de decirlo con estilo humano, honrada y correctamente, dentro de los márgenes de la legislación vigente, aunque sea sin dejar de presionar sobre ellos y de postular, una y otra vez, el cambio del orden jurídico-positivo en una línea *auténticamente democrática* en todos los niveles y perspectivas, *desde lo económico a lo cultural y lo político.* Y quedan tambien invitados al diálogo – dentro del mismo estilo de respeto de las personas – quienes sustengan actitudes antagónicas y prefieran las viejas fórmulas, o el engañoso inmovilismo.231

Wie bescheiden der Horizont der ›Utopien‹ noch gesteckt war, das zeigt ein im selben Heft veröffentlichter Essay zum Thema *›El MOVIMIENTO y los españoles‹.* Er gipfelte in dem Vorschlag, die nach offizieller (aber öffentlich schon halb vergessener) Version noch immer das politische Leben Spaniens dominierende ›Einheitspartei‹ in ein ›Mehrheitsparteiensystem der Mitte‹ zu überführen, doch die Hauptargumente für eine solche Veränderung stammten aus dem von der Regierung selbst seit jeher benutzten Repertoire der politisch-sozialen Schreckensvisionen. Nur ein Mehrheitsparteiensystem, liest man, könne die Bedrohung des – gerade für Spanien so gefährlichen – Anarchismus bannen: 3 *El mantenimiento de una ›forma‹ rígida, como la que se perfila en el reciente desarrollo, sólo puede conducir a acentuar su desfase con la ›realidad‹ y a dificultar un ajuste equilibrado entre las plurales tendencias existentes, fomentando el elemento individualista y anárquico latente en toda situación de caracteres predominantemente autoritarios.232* Richtinstanz der Bewertung solcher Zukunftsvisionen war für *Cuadernos* fraglos die Katholische Kirche des Zweiten Vatikanums: 3 *Hoy día la Iglesia debe entrar en diálogo. Así lo afirmaba el Papa en su primera encíclica* Ecclesiam suam: *›La Iglesia se hace palabra, la Iglesia se hace mensaje, la Iglesia se hace coloquio‹.233*

Das forciert moderne und zwangshaft optimistische (aber zugleich stets vorsichtige und echte Brüche mit der Regierung vermeidende) Milieu jener sechziger Jahre manifestierte sich in einem Sammelband, den der Romancier José María Gironella 1969 mit dem Titel *›100 españoles y Dios‹* auf den Buchmarkt brachte. Unter den hundert dort befragten Politikern und Wissenschaftlern, Sportlern, Schauspielern und Literaten fehlte – sieht man von Francisco Franco ab – kaum ein damals in Spanien prominenter oder populärer Name. Sie alle antworteten auf eine vom Herausgeber formulierte Serie von Fragen, deren erste lautete: ›Glauben Sie an Gott?‹ und deren vierte sich auf die vom Zweiten Vatikanum ausgehenden Veränderungen bezog. Insgesamt machen die ›Dialoge‹ deutlich, wie die *apertura* zwischen ›progressiven‹ Forderungen, zögernden staatlichen Konzessionen und ultramontanem Grollen erlebt wurde. Marisol, eine einundzwanzigjährige Schauspielerin und ›kommerzielle‹ (wie Linke in jenen Jahren gesagt hätten) Flamenco-Sängerin durfte sich in kindfraulichen Tönen Jesus Christus als Geliebten

vorstellen: 3 *Sí, yo tuteo a Cristo y lo imagino guapísimo y que estoy enamorada de él. Cuando estoy triste le cuento todo, le digo: »Oye, me pasa esto y lo otro, a ver si me ayudas«. Y me ayuda. Es mi amigo. Sí, estoy enamorada de él.*234 Dieses Christus-Bild, bekannte Marisol, stamme aus einem Angsttraum, in dem sie verzweifelt Arznei für ihre sterbende Mutter gesucht habe: 3 *Y cuando me encontraba ya desesperada, al fondo de la calle larguísima, ví que se me acercaba una figura altísima, más alta que las casas. Era Cristo. Cristo joven, con túnica blanca y barba negra ... No he olvidado nunca aquel sueño. Quizá fue aquella noche cuando me enamoré de Cristo. Era altísimo, muy guapo y con barba negra.235* Man durfte also ›im Namen Christi‹ (halb-)ödipale Phantasien hegen, man konnte aber auch, wie der Psychiater Juan José López Ibor, den Gottesbegriff in einem verblasen existentialistischen Diskurs sich auflösen lassen, ohne den Anspruch zu verlieren, gläubiger Katholik zu sein: 3 *El sentido de la vida no hay que preguntarselo a las estrellas ni a los espacios infinitos. Se lo ha de preguntar uno al infinito no espacial que lleva dentro.236* Ausgerechnet der damals von den Medien in einigen Monaten zum nationalen Heros stilisierte baskische Schwergewichtsboxer Urtain ortete Gott in dem Gefühl, ›den anderen keinen Schmerz zufügen zu dürfen‹, und gerade er glaubte, daß das physische Leben des Menschen ohne eine den Tod überdauernde spirituelle Existenz nicht möglich sei: 3 *Sí ... tiene que haber algo que viva después de nuestra muerte. De eso estoy tan convencido que pienso de no haber el alma o el espíritu o lo que sea, tampoco existiría el cuerpo.237* Man erlaubte sich sogar – immerhin in der Öffentlichkeit jenes Buches – als Atheist oder Agnostiker aufzutreten. Die einzige Bedingung dafür scheint in einer milden Toleranz – oder besser: einer kleinen Bewunderung – gegenüber den Gläubigen gelegen zu haben. Diese Lizenz der *apertura* nutzte und demonstrierte der Dramenautor Miguel Mihura:

3 ¿Cree usted en Dios?

A veces sí, y a veces, no. Lo que quiere decir que apenas soy creyente. Nunca me he puesto a reflexionar sobre los motivos que pueda haber para ello. Es algo intuitivo. Lo que sí que puedo asegurar es que lamento ser así y que me parecen admirables y dignos de todo respeto aquellas personas que creen en Dios todos los días.

¿Cree usted que hay en nosotros algo que sobrevive a la muerte corporal?

Creo sinceramente que no. Y lo siento, porque me tengo por un hombre bueno.

...

¿Cree usted que el Concilio Vaticano II ha sido eficaz? Desconozco los Concilios Vaticanos.238

Unter der Losung der *›apertura‹* keimten auch, ein letztes Mal wohl, alte Hoffnungen auf, die sozialrevolutionären Ideologeme aus der Tradition der *Falange* – gegen Franco – zu einer Orientierung für die politische Zukunft Spaniens werden zu lassen. Immer neue Versionen dieses späten Traums charakterisierten vor allem die zweiwöchentlich erscheinende Zeitschrift *›Indice‹,* wo Ende 1969 etwa eine Artikel- Serie unter dem Titel *›La Falange – Intento de un diagnóstico‹* erschien. Man bemühte sich

nachzuweisen, daß José Antonio Primo de Rivera an der Legitimität des Militärputschs im Juli 1936 gezweifelt hatte – um so historisch eine Distanz zwischen Frankismus und Falange zu begründen; man strich die Vorbehalte der *Falange* gegen Mussolini und Hitler heraus – und konnte dann sogar den liberalen Sozialismus Jugoslawiens (besonders die philosophischen Reflexionen der damals international populären *Praxis-Gruppe)* als ein Modell für die spanische Zukunft anpeilen.239 Daß *Indice* seine Identität in der ständig breiter und vielschichtiger werdenden Front der Oppositionszeitschriften über ein Wiederanknüpfen an Traditionen der *Falange* zu definieren suchte, scheint die Regierung als ein strategisches Sonderproblem gar nicht mehr wahrgenommen zu haben. Als Anfang 1969 – anläßlich der Niederschlagung von Studenten- und Arbeiterunruhen – ein dreimonatiger Ausnahmezustand über das Land verhängt wurde, gehörte *Indice* zu den ersten von der Zensur betroffenen Zeitungen: die Februar-Nummer erschien mit erheblich reduziertem Umfang. Doch es kennzeichnet die heute nur noch schwer nachvollziehbare Situation jener Jahre, daß die zensierte Ausgabe von *Indice* mit einem Artikel unter dem Titel *›La España de Franco‹* begann, in dem sich die politische ›Linke‹ (gemeint war die falangistische Linke) zur ›natürlichen Erbin‹ des Frankismus eklärte: 3 *El riesgo de España es él de una izquierda poco sensata, esclava de su encono contra Franco. Lo ›natural‹ es que le discuta, pero no que sea antifranquista ›demodé‹* (sic). *Franco no es una figura de cera; aún vive. La izquierda que ataca a Franco sentimentalmente se tapa los ojos, yerra: tira piedras a su tejado. Una izquierda consciente ha de enfrentar este hecho crudo, que suena a paradoja: es su heredera natural.240*

Die Wochenillustrierte *›Triunfo‹* war ein Forum, in dem die Leser sogar explizit marxistische Standpunkte kennenlernen (nicht selten sogar: die Positionen der Kommunistischen Partei zu aktuellen politischen Fragen finden) konnten. Unter ihren ständigen Mitarbeitern war der Wirtschaftswissenschaftler Ramón Tamames, ein Mitglied des Zentralkomitees im *Partido comunista español.* Doch während Zeitschriften wie *Cuadernos para del Diálogo* oder *Indice* die politische Auseinandersetzung vorzugsweise auf der (wie wir gesehen haben: in Spanien damals besonders diffizilen) Ebene der ideologischen Frontenbildungen führten, entsprach es den Gattungsvorhaben einer Illustrierten wie *Triunfo* wohl eher, das gesamte Alltagsleben der Nation und seine Paradoxien zwischen offiziellem Frankismus und Identitäts-nivellierender Modernisierung als thematisches Spektrum zu besetzen. So zeichnete sich hier – und besonders in der Sektion *›Celtiberia Show‹* – eine neue, ironische Attitüde ab, die Distanz nahm gegenüber dem frohgemut- vorsichtigen Diskurs der *apertura.* In der ersten *Triunfo*-Nummer des Jahres 1974 findet man eine kleine Photo-Satire um einen *negociante poeta* aus Barcelona, der mit konstruktiv-kritischem Geist den Weg der offiziellen Modernisierung beschreiten will. Sein Lemma heißt: 3 *›Lo más importante no es donde estamos, sino en la dirección en que nos movemos‹ (Goethe).* Einer seiner Mitarbeiter trägt zur offiziell erwünschten Erneuerung bei mit einem Wahlspruch, welcher der

Aufnahme in Gironellas *Cien españoles y Dios* würdig gewesen wäre: 3 *Busqué a Dios y no lo encontré; a mí mismo y tampoco me encontré; al Prójimo y encontré a los tres.241* So konnte es auch nicht ausbleiben, daß *Triunfo* die – weiterhin sporadischen – Fußball-Niederlagen des zum ›Regierungsklub‹ verteufelten Real Madrid politisierend feierte. Im April 1974 präsentierte *Celtiberia Show* – nach einer 0:5 – Niederlage des Madrider Renommierklubs gegen den F.C. Barcelona – eine Todesanzeige, die mit den Worten endete: 3 *Se espera un descanso eterno.242*

Eine satirische Dauerkampagne begleitete das Fernsehen, von dessen einschneidenden Wirkungen auf den spanischen Alltag in den scheinbar so gegenwartskritischen *Cuadernos para el Diálogo* oder beim Gegenwartsphilosophen Aranguren so gut wie nicht die Rede war.243 Die (vom Staat organisierte) Ausstrahlung eines regelmäßigen Fernsehprogramms hatte in Spanien 1956 begonnen – also gar nicht viel später als in anderen europäischen Ländern mit weit höherem Technisierungsstandard. Doch der systematische Ausbau und – wie zumindest ›Progressive‹ unterstellten – die konsequente politische Nutzung dieses Mediums kam erst im Zuge von *apertura* und Modernisierung seit Mitte der sechziger Jahre in Gang. Zwischen 1964 und 1967 stieg die Zahl der Angestellten bei *Televisión Española* von 560 auf über 1200, und das Übertragungsnetz wurde so erweitert, daß das Programm nun endlich die gesamte Nation erreichte. Bald schon begannen die Vorbereitungen für die Ausstrahlung eines Zweiten Programms, und man schuf die rechtlichen wie technischen Voraussetzungen für eine fast vollständige Finanzierung beider Kanäle durch Werbung. Die besondere Aufmerksamkeit der Programmgestalter scheint den Kinder- und Jugendsendungen gegolten zu haben, die, um eine offizielle Formel zu zitieren, ›explizit unterhaltsam und implizit belehrend‹ sein sollten. Der Erfolg war so durchschlagend, daß der Karikaturist Chumy-Chumez für die fünfte Seite der zweiten November-Nummer von *Triunfo* im Jahr 1973 ein televisives Nationalemblem zeichnete: es war ein elegant gekleideter Spanier der älteren Generation, an dessen Körper statt des Kopfes ein Fernsehgerät angewachsen war, auf dessen Bildschirm man wiederum den – durch das Fernsehgerät substituierten – Kopf sehen konnte.244 Vorbehalte gegenüber der gängigen Intellektuellen-Meinung, daß das Fernsehen der entscheidende Schritt zur Total-Ideologisierung der spanischen Nation gewesen sei, sind trotzdem angebracht. Denn zweifellos gibt es in Spanien (wie in anderen Ländern) ein spezifisches Fernseh-Verhalten, das bis heute nicht soziologisch beschrieben und noch weniger im Blick auf seine besonderen Wirkungsmöglichkeiten analysiert ist. Viele spanische Familien und die meisten *bares* lassen den Fernseher rund um die Uhr laufen, aber gerade weil er rund um die Uhr läuft, scheint das Fernsehen selten mehr als ein ›Hintergrundgeräusch‹ zu den weiterhin intensiven und lebhaften Unterhaltungen zu sein. Angesichts dieser Fernseh-Pragmatik konnte es zwar gelingen, durch eine allmähliche Verschiebung der Programmstruktur den Zeitrahmen des spanischen Alltags zu modifizieren (weil der Tageslauf für viele mit dem Programmschluß endet, bewirkte seine sukzessive Vorverlegung eine

›Europäisierung‹ des Alltags-Zeitrahmens) – doch solche strukturellen Wirkungen sind ja nicht identisch mit Veränderungen der kollektiven Meinungen und Attitüden. Vor allem der grundsätzliche Überzeugungs-Vorbehalt gegenüber allen vom Staat verbreiteten Informationen beim spanischen Publikum (zweifellos ein Erbe aus der Geschichte der wechselseitigen Ausschließlichkeits-Beziehung zwischen ›Individuum‹ und ›Gesellschaft‹) löst sich nur sehr langsam auf.

Das Fernsehen jedenfalls war – gemeinsam mit dem Fußball und der (selbst)-ironischen Thematisierung der ›kritisch politisierten‹ *progres* – Lieblingsobjekt einer satirischen Zeitschrift, die in den frühen siebziger Jahren erschien und heute dem intellektuellen Klima Spaniens im End-Frankismus ein besseres Zeugnis ausstellt als die zeitgleiche ›schöne Literatur‹. Diese Zeitschrift hieß *›Hermano Lobo – semanario de humor dentro de lo que cabe‹.* Daß schon im Titel auf den Diskurs der vom Staat zugestandenen *apertura* mit der Formel *›Humor – im Rahmen des Möglichen‹* angespielt wurde, verweist auf das Hauptcharakteristikum des *Hermano Lobo:* mit der beständigen Thematisierung der restriktiven Rahmenbedingungen, unter denen die satirische Kritik anzutreten hatte, fingierte sich diese selbst als Teil des kritisierten Systems – statt sich schlicht in der Position des überlegenen (aber machtlosen) ›Beobachters von außen‹ zu präsentieren. Daher kam die Vorliebe des *Hermano Lobo* für Paradoxien. Man lachte nicht nur über Bauern, die in der Dorfkneipe den nationalen Fortschritt auf die Einführung des Farbfernsehens ›in höchstens fünf Jahren‹ hochrechneten,245 nicht nur über den bürgerlichen Ehegatten, der seiner Frau mit den Worten ›Geliebte: Mund auf, Augen zu‹ einen Fernsehapparat überreichte,246 sondern auch über den Intellektuellen, der sein luxuriös eingebundenes Buch mit Fernsehantennen versah.247 Die Kritik am Frankismus, der den Spielraum der möglichen Kritik so eng hielt, blieb freilich der Haupttenor von *Hermano Lobo.* Er artikulierte sich in jeder Nummer mit ›sieben‹ auf tagespolitische Ereignisse bezogenen *›preguntas al lobo‹,* von denen der Wolf stets die ersten sechs mit seinen langgezogenen *›uuuuUUUU‹* beantwortete, um diesen ›Dialog‹ mit einer für die Jahre der frankistischen *apertura* typischen Formel als Antwort auf die siebte Frage (zum Beispiel 3 *›¿Cuándo desaparecerá la censura cinematográfica?‹)* zu beschließen: *›El año que viene, si Dios quiere‹.* Mit Vorliebe spannen die Karikaturisten und Satiriker des *Hermano Lobo* Märchen, Geschichtsmythen und Kollektivsymbole aus der spanischen Tradition weiter, wie sie in jenen Jahren beispielsweise auch immer dichter in Filmen von Luis Buñuel auftauchten (vor allem in *La vía láctea* – einer entlang des Santiago-Wegs gereihten Revue von quasi-mythischen Situationen aus der spanischen Geschichte). Zu diesen Versatzstücken und Szenen gehörten die ›Konversation im Ohrensessel‹, die ›unerträgliche Lebensbejahung des beinamputierten Bettlers‹ (der sich auf einem mit kleinen Rädchen versehenen flachen Brett fortbewegt, indem er seinem Fahrzeug durch an die Hände gebundene Metallklötze Schwung gibt), das ›existentiell tiefe Gespräch der Schiffbrüchigen‹ auf einer winzigen Insel.

Doch *Hermano Lobo* lancierte auch neue Embleme, mit denen man das Pathos der politischen ›Öffnung‹ und ›Kritik‹ ironisieren konnte, längst bevor deren Ziel – die Überwindung des Frankismus – erreicht war. Einschlägige Szenen waren bevölkert mit langhaarig-bärtigen Studenten im charakteristischen *dufflecoat,* die von Ehepartnern und Kinderschar begleitet die Revolution ›nach dem Rezept *Trostky*‹ (sic) predigen wollten, von Protestmärschen unter der Führung von ahnungslosen Gemeindepfarrern oder von dynamischen Zukunftsspekulanten, die bei aller Dynamik dem alten Mythos von Spaniens Reichtum an *materias primas* aufsaßen. Bei so viel satirischem Selbstbezug der Satire war ein Horizont an politischem Ernst wohl allein noch über makabre Geschichten schwarzen Humors zu erreichen, die freilich allzu direkte Bezüge auf die spanische Gegenwart vermeiden mußten, um sich auf Distanz zum Selbstmitleid zu halten. *OPS* war das Pseudonym des Zeichners, der für *Hermano Lobo* regelmäßig solche schwarze Geschichten produzierte, in der Nummer vom 9. Juni 1973 etwa eine Sequenz mit dem Titel *›Un dia en la vida Benito Catón‹:* unter seinem schweren Tornister gebeugt schleppt sich Benito Catón, ein glatzköpfiger Knabe, durch Kraterlandschaften hin zu dem futuristischen Betongebäude seiner Schule. Der im Stil des XIX. Jahrhunderts gekleidete Lehrer steht mit einem Beil bewaffnet vor der Tafel, auf der sieben Wörter durch Überschreibungen in derselben Weise unleserlich gemacht sind, wie sie damals die spanische Polizei zur Löschung politischer Wandparolen praktizierte. Benito Catón bietet seinem Lehrer einen Apfel an, und der Lehrer spaltet mit einer Axt seinen Schädel. In die Schädelspalte füllt er Käfer und Larven – alle Schüler haben eine grob vernähte Narbe auf Scheitelhöhe. Benito Catón kehrt nach Hause zurück und öffnet seinen Schädel, aus dem die Käfer und Larven – ins Gigantische gewachsen – herausdrängen. Sie überfallen seine Mutter und beginnen, ihren Körper/Kadaver zu benagen. Benito Catón liebkost das in seinem Schädel gebrütete Ungeziefer, als der Vater nach Hause kommt.

Sanfter waren die Bildgeschichten von Antonio Fraguas de Pablo, alias *Forges,* der sich selbst 3 *tranquilo, apacible, bucólico y pastoril248* nannte. Mit einem schmalen Repertoire wiederkehrender Grund-Szenen und -Protagonisten schuf er für die spanische Gesellschaft der sechziger und frühen siebziger Jahre so etwas wie eine satirische Enzyklopädie, deren Humor auf zwei einfachen Grundprinzipien beruhte: kein Milieu entsprach den Ansprüchen seiner selbstbeschreibenden Diskurse und kein Milieu war frei von (überständigen) Relikten aus der nationalen Tradition oder von (grotesk unmotivierten) Auswirkungen der Modernisierung. Der Bauernjunge auf dem dürren kastilischen Feld ›denunziert‹ seinen ›politisierten‹ Bruder: 3 *Padre: el Blasillo está ojeando ›Cuadernos para el Diálogo‹;249* die Studentin unterbricht ihr Telefonat mit Bakunin, weil sie bemerkt, wie der Vater im Ohrensessel sie hinter seiner Zeitung zu beobachten beginnt.250 Doch Forges' Spezialität war die Satire auf den Diskurs der *apertura.* Keiner hat so zielsicher wie er die Zwittersprache aus falangistischen Ideologemen und Legitimationstiteln westlicher

Demokratie aufs Korn genommen. In einer Prozession von Wahlkampfplakaten gerät die Mischung zum Delirium:

3 – Dedocracia orgánica
– Son muchos los proclamados y pocos los elegidos
– Bienaventurados los sordos porque al menos no se enteran
– Bienaventuraros los tuertos porque sólo ven la mitad
– Votenme por favor que me he gastado una pasta en la campaña, y está buena mi señora
– Sin prisa pero con pausa

Die Welt dieser Karikaturen, wo sich faschistische Bürokraten ›reformistisch‹ geben und Revolutionäre den Umsturz ›hinter dem Rücken‹ der faschistischen Bürokraten planen, identifiziert als exzentrisch nur noch diejenigen, die nicht ›modern‹ scheinen wollen. Das können die Bauern sein (solange sie noch nicht *Cuadernos para el Diálogo* lesen), und das sind vor allem uralte Frauen. Zwischen Damen in den Wechseljahren, die in Minirock und T-Shirt gezwängt sind, bahnen sich zwei Greisinnen in schwarzen Mänteln und unter wollenen Strickhauben mit Krückstöcken ihren Weg: 3 *A veces me pregunto,* sagt die eine zur anderen, *si el escándalo no lo iremos dando nosotras.251*

Eine ›ideologiekritische‹ Analyse solcher Satiren – zumal der Satiren von Forges – müßte zu fatalen Ergebnissen führen. Denn am Ende konvergierten alle Einzelkritiken in der – freilich nie explizit gemachten – Position, daß es besser sei, nichts zu verändern, weil alle Aktionen der Veränderung hinter ihren eigenen Ansprüchen zurückblieben. Wahrscheinlich haben Zeitschriften wie der *Hermano Lobo* mit ihrer Selbstironie die Lust auf Reformen tatsächlich gedämpft, noch bevor die politische Situation Raum für einschneidende Reformen gab. Deshalb muß man ihre Wirkung mit jenem *›desencanto‹* genannten Illusionsverlust in Verbindung setzen, der sich in Spanien so erstaunlich rasch nach Francos Tod im November 1975 breit machte. Andererseits ist kaum zu übersehen, daß der aufgrund einer spezifischen ereignisgeschichtlichen Konstellation so rasch und geradezu dramatisch einsetzende *desencanto* die besondere Erlebnisform einer übergreifenden westlichen ›Stimmung‹ im späten XX. Jahrhundert ist. Die von der Aufklärung festgeschriebenen politischen Ziele und Utopien haben allenthalben ihre Motivationskraft verloren. Aber auch die Rückkehr zu einer ›Authentizität‹ des individuellen Lebens wirkt in paradoxaler Weise künstlich und kann höchstens noch den Greisinnen in einer satirischen Zeichnung angemutet werden. Dies gilt, um es noch einmal zu betonen, für Spanien wie für alle anderen westlichen Nationen. Bemerkenswert ist lediglich, daß man in Spanien auf ironische Distanz zu solchen Lebensformen gegangen war, noch bevor ihre definitive Institutionalisierung möglich und legal wurde.

Während jener Jahre verdrängte die in spanischer Sprache geschriebene Literatur lateinamerikanischer Autoren im Gegenwartskanon der spanischen Leser die in Spanien geschriebenen Texte. Zum Ereignis kondensierte sich jene Entwicklung 1967 mit der Veröffentlichung des

Romans *Cien años de soledad* des mittlerweile zum Nobelpreisträger avancierten Kolumbianers Gabriel García Márquez. Es gab für diese Umorientierung – neben der gemeinsamen Sprache und dem mindestens seit dem späten XIX. Jahrhundert intensiven kulturellen Austausch zwischen Spanien und den lateinamerikanischen Nationen – spezifisch günstige Voraussetzungen: etwa die Tatsache, daß nicht wenige der lateinamerikanischen Autoren (mindestens zeitweilig) in Spanien lebten und ihre Bücher durch spanische Verlage publizieren ließen. Aber solche Faktoren wären wohl kaum je in einschneidender Weise wirksam geworden, wenn die damals in Spanien entstehende Literatur nicht schon durch ihr Einschwenken auf den Ton des politischen Protests viel von ihrer diskursiven Identität und ihren besonderen Funktionsmöglichkeiten verspielt gehabt hätte. Die Welt von *Cien años de soledad* hingegen war – als literarische – eine vom Alltag (in Lateinamerika wie in Spanien) verschiedene Welt, und das galt auch für die elegischen Erzählungen des Mexikaners Juan Rulfo oder die mit technischer Perfektion geschriebenen Romane des (damals) jungen Peruaners Mario Vargas Llosa. Einen vergleichbaren Boom wie für diese Bücher mit ihren Alteritätsangeboten scheint es in Spanien für die exzentrischen intellektuellen Verwirrspiele von Jorge Luis Borges (den zu zitieren damals etwa in Frankreich eine Intellektuellen-Verpflichtung war) nie gegeben zu haben.

Währenddessen konnten sich die spanischen Autoren (selbst die des europäischen Exils) kaum einmal ihrem Hang zum politischen Engagement entziehen – und damit auch nicht dem fast gleichzeitig mit der Erfüllung von (Zwischen-)Zielen einsetzenden *desencanto.* Die Stücke etwa, welche der 1932 geborene Arrabal im französischen Exil für die Bühne schrieb, waren motiviert von der traumatischen Erinnerung an seinen nach dem Bürgerkrieg zum Tod verurteilten Vater, der – zu dreißig Jahren Gefängnis ›begnadigt‹ – einen Selbstmordversuch unternommen hatte, in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen worden und im November 1941 für immer verschwunden war.252 Bevölkert von Polizisten, Prostituierten, kirchlichen Würdenträgern, Krüppeln und naiv-zynischen Kleinbürgern erinnert dieses Theater an die makaberen Bildergeschichten des Zeichners OPS. Doch im Gegensatz zu OPS präsentierte Arrabal seine Gestalten und Szenen voll von deutlichen Anspielungen auf Personen und Ereignisse in der spätfrankistischen Ära, so daß diese Stücke wegen des nicht ausbleibenden Aufführungsverbots der Zensur in Spanien eine besondere politische Aura gewannen. Aus dieser Position schrieb Arrabal einen öffentlichen Anklage- Brief mit Datum vom 18. März 1971 an Franco. 3 *Trenzas de miel amarga cubriendo España de silencio baboso,253* das war seine leichten Ekel erregende Metapher für das vom Frankismus zum Schweigen gebrachte intellektuelle Leben, und vor diesem Hintergrund forderte er – wie so viele Spanier in jenen Jahren – die Aufhebung des politischen Autoritarismus, der Zensur, der Folterungen. Die Originalität seiner *Carta al General Franco* sollte wohl darin liegen, daß er seinen Adressaten als einen bemitleidenswerten, psychisch kranken Menschen ansprach. Eher als im Anspruch auf moralische Überlegenheit war also seine Kritiker-Rolle in (vage bleibenden) freudianischen Motiven fundiert:

3 Excelentísimo Señor:
Le escribo esta carta con amor.
Sin el más mínimo odio o rencor, tengo que decirle
que es Vd. el hombre que más daño me ha causado ...
Creo que Vd. sufre infinítamente;
sólo un ser que tanto sufre puede imponer tanto
en torno suyo;
el dolor preside, no sólo su vida de hombre político y
de militar, sino incluso sus distracciones:
Vd. pinta naufragios y su juego favorito es matar
conejos, palomas o atunes.
En su biografía; ¡cuántos cadáveres!: en Africa,
en Asturias, en la guerra civil, en la postguerra ...
Toda su vida cubierta por el moho del luto. Le
imagino rodeado de palomas sin patas, de guirnaldas
negras, de sueños que rechinan la sangre y la muerte.
Deseo que Vd. se transforme, cambie,
que se salve, sí,
es decir, que sea feliz por fin
que abandone el mundo de represión, odio, carcel,
buenos y malos que hoy le rodea.254

Arrabals ›Brief‹ profitierte vom Überleben Francos – und natürlich auch von der Abwechslung, die ein psychopathologischer Diskurs in die Monotonie der regimekritischen ›politischen‹ Positionen einbrachte. Mit Francos Tod aber vergilbten solche Texte rasch zu bloßen ›historischen Dokumenten‹. In dieser Abhängigkeit lag das Dilemma der ›antifrankistischen Literatur‹. Die öffentliche Anerkennung durch die Verleihung des *Premio Nadal* im Jahr 1983 markierte – so gesehen – das Ende von Arrabals Schriftstellerkarriere.

Schon 1966 hatte Miguel Delibes einen Roman255 geschrieben, in dem – wie noch wenige Jahre zuvor der Bürgerkrieg und die auf ihn folgenden ›Jahre des Hungers‹ – nun die im Umbruch befindliche spanische Gesellschaft der milden Traditionalisten und der vorsichtigen Progressiven literarisch erfaßt wurde. Sein Titel, *›Cinco horas con Mario‹,* spielt an auf die Totenwache, die María del Carmen Sotillo, die Witwe des mit neunundvierzig Jahren verstorbenen Gymnasiallehrers Mario Díez Collado beim Leichnam ihres Mannes hält. In ihrem (inneren) Monolog wird deutlich, daß Carmen an den vom Staat propagierten Werten und an dem ihnen entsprechenden nationalen Selbstbild festhält. Doch noch sind für sie vor allem der Tote und mit ihm seine intellektuell-fortschrittlichen Träume (in all ihrer Banalität) gegenwärtig:

3 ... Mario, y ya sé que la guerra es horrible, cariño, pero al fin y al cabo es oficio de valientes, que de los españoles dirán que hemos sido guerreros, pero no nos ha ido tan mal me parece a mí, que no hay país en el mundo que nos llegue a los talones, ya le oyes a papá, »máquinas, no; pero valores espirituales y decencia para exportar«. Y tocante a valores religiosos, tres cuartos de lo mismo, Mario, que somos los más católicos del mundo y de los más buenos, que hasta el Papa lo dijo, mira en otros lados, divorcios y adulterios, que no conocen la vergüenza ni por el forro. Aquí,

gracias a Dios, de eso, fuera de cuatro pelanduscas, nada, tú lo sabes, mírame a mí, es que ni se me pasa por la imaginación ...256

Natürlich ›gesteht‹ Carmen – schon im Morgengrauen und verzweifelt angesichts des ihr antwortenden Schweigens –, daß sie bei einer Gelegenheit (wenn man überhaupt diesen Sätzen im Rahmen der Fiktion ›glauben‹ soll) dem Ehebruch nur mit knapper Not entgangen sei. Nicht umsonst war es in den einleitenden Kondolenzszenen ihre Hauptsorge gewesen, daß die ungewohnte Trauerkleidung ihre exuberanten Brüste allzu sehr (zumindest für eine Witwe: allzusehr) betonen könnte.

Freilich wird kaum einen Leser die von Delibes vermittelte Erfahrung von der Verlogenheit der ›klassischen‹ spanischen Ehe-Moral überrascht haben. Die Bedeutung der *Cinco horas con Mario* lag wohl eher darin, daß Carmens Monolog vergegenwärtigte, wie unmittelbar – in jenen Jahren des kleinen spanischen Wirtschaftswunders – hinter allen hochfliegenden Diskursen der neuen politischen Konstellation materielle Gier auf der einen und ökonomische Naivität auf der anderen Seite standen:

3 Entre él, el Aróstegui, el Moyano y toda la camarilla, te han puesto la cabeza del revés, cariño, que tú al principio no eras así, no me vengas ahora. Y, luego, aquella humareda, ¡Santo Dios! ¿Puede saberse qué hacíais allí, fumando tanto rato? Arreglar el mundo, fijo, que os quitabais la palabra de la boca, madre qué voces, y total para nada, cuatro tonterías, que el dinero era astuto, que el dinero era egoísta, ya ves tú, que lo único que no decíais del dinero era la pura verdad, Mario, que es necesario, y mejor nos hubiera ido si en vez de hablar tanto del dinero os hubierais puesto a ganarlo, como yo digo. Porque tú sabes escribir, querido, te lo digo y te lo repito, lo único los argumentos, que no sé qué maña te dabas, que ni escogidos con candil, eso cuando se te entendía, que cuando te ponías a hablar de estructuras y cosas de esas me quedaba in albis, te lo prometo.257

Wie die Karikaturen von Forges so löst auch dieser Roman die Opposition zwischen den ›Guten‹ und den ›Bösen‹ auf. Denn so leicht es dem Leser wird, sich vorzustellen, daß eine Carmen ihrem in hohen Idealen versponnenen Mann das Leben zur Hölle machte, so läppisch stellt man sich andererseits das gravitätisch- konspirative Gehabe vor, mit dem Mario wohlfeile Rechtfertigungen für alle seiner Frau täglich zugefügten materiellen Frustrationen erfand.

Die Stärke des Buchs ist der leitmotivische Umgang mit den schalen Mythen jener spanischen Jahre der *apertura* – und des unbemerkten Durchbruchs. Zu diesen Mythen gehörte der Volks-Wagen SEAT 600 (*›Seiscientos‹* genannt), von dem Carmen – verständlicherweise – träumte und den als Ersatz für sein Fahrrad zu kaufen, Mario – verständlicherweise – keinen zwingenden Anlaß sah: 3 *Los niños se hubieran vuelto locos con un Seiscientos, Mario, y en lo tocante a mí, imagina, que cambiarme la vida. Pero no, un coche es un lujo, figúrate a estas alturas, cualquiera que te oiga, ...*258 Wirklich allgegenwärtig war der Begriff *›egoísmo‹.* Des ›Egoismus‹ konnte man im Namen der kollektiv inszenierten Moral all jene bezichtigen, die sich kleine, individuelle Träume erfüllten: 3 *aunque me esté mal el decirlo, tú has*

tenido la suerte de dar con una mujer de su casa, una mujer que de dos saca cuatro y te has dejado querer, Mario, que así qué cómodo, que te crees, que un broche de dos reales o un detallito por mi santo ya estás cumplido, y ni hablar, borrico, que me he hartado de decirte que no vivías en el mundo pero tú, que si quieres. Y eso, ¿sabes lo que es, Mario? Egoísmo puro, para que te enteres, que ya sé que un catedrático de Instituto no es un millonario, ojalá, pero hay otras cosas, creo yo, que hoy en dia nadie se conforma con un empleo.259 Daß die Materialisten des Alltags den Idealisten des Alltags und daß die Idealisten den Materialisten ihren ›Egoismus‹ vorwerfen konnten, macht deutlich, wie prekär die seit den fünfziger Jahren angebahnte neue Beziehung zwischen ›Gesellschaft‹ und ›Individuum‹ noch immer war. Es blieb vorerst besonders schwer, das Anderssein der anderen zu akzeptieren. So vermied es Delibes, den einen oder den anderen ›Egoismus‹ zu legitimieren. Denn die gesellschaftliche Entwicklung war trotz allem längst auf dem Weg zur Pluralität der Werte und Weltbilder.

3 *Madrid sesenta ... Madrid de los últimos tranvías, un siglo de tranvías muriendo como esquifes en la altamar del hormigón,260* so erinnerte sich zwanzig Jahre später Francisco Umbral an die Welt der sechziger Jahre, die schon längst zur modernen Welt der Betonarchitektur geworden war, bevor die letzten Straßenbahnen als Relikte einer fernen Vergangenheit verschwanden. Wie die letzten Straßenbahnen, so hatte sich auch die alte (und lange genug als aporetisch genossene) Frage nach der nationalen Identität Spaniens gehalten, auf die man nun – erschreckend leicht – eine immer gleiche Antwort fand, die so öde war wie Betonarchitektur: *Spanien war kaum mehr anders* – obwohl die Obsession, nach der Besonderheit Spaniens zu fragen, den Glauben an die nationale Besonderheit selbst einige Jahre überlebte. Um 1970 gab es eine letzte kurze Blüte des Identitäts- Fragespiels. Sie wurde eingeleitet von Fernando Díaz- Plajas erstaunlich erfolgreichen Essay *El Español y los siete pecados capitales,* der den katholischen Kanon der ›Sieben Todsünden‹ auf die Gegenwart der Nation applizierte, um beinahe resigniert festzustellen, daß seine Landsleute so stolz und so geizig, so ausschweifend und so zornig, so gefräßig und so faul waren wie die Bürger anderer Nationen, und daß man darüberhinaus – allenthalben – jenen Sünden (mindestens in der Welt der Literatur) auch positive Aspekte abgewinnen konnte. Bloß in der Intensität des Neides wollte Díaz-Plaja noch einen Identitäts-Rest entdecken: 3 *Sólo hay un pecado al que cuesta encontrarle aspecto positivo. Me refiero a la envidia, que ni siquiera sirve, como en otras partes, para movilizar las energías humanas en el intento de superar al envidiado. Resulta más fácil hablar mal de él y rebajarle.261* Offenbar meinte Díaz-Plaja mit *envidia* jene Schwierigkeit, den Anderen als ›anders‹ zu akzeptieren und ihm die Legitimität eines Spielraums gegenüber den gesellschaftlichen Normen zuzugestehen, welche in Carmens Monolog aus den *Cinco horas con Mario* den permanenten Vorwurf des *egoismo* eingeläutet hatte. Die ›Sieben Todsünden‹ jedenfalls endeten mit einer freundlichen Ermahnung an die Spanier, mehr als bisher eine Pluralität von Meinungen und Positionen zu tolerieren: 3 *Si de vez en cuando, sólo de vez en cuando, creyéramos que*

el otro puede *tener razón ... y esa idea no le convirtiera automáticamente en odioso ... Bastaría.262*

Bald meldete sich auch der – bei diesem Thema schon längst unvermeidliche – Pedro Laín Entralgo noch einmal zu Wort, um in dem Essay *›A qué llamamos España‹* als seine Antwort auf die gegenwartsbezogene Frage eine großflächige National-Geschichtsphilosophie zu entwerfen. Die spanische Nation sei in den ersten Jahrhunderten nach ihrer frühneuzeitlichen Entstehung ›eine Begierde‹ *(una sed)* gewesen und habe sich seit dem XIX. Jahrhundert zu einem (selbstverständlich im Bürgerkrieg kulminierenden) ›Konflikt‹ verwandelt. Nun aber stehe den Spaniern zum ersten Mal wirklich die Chance offen, ihre Zukunft zu gestalten, die Nation sei ›eine Möglichkeit‹ geworden:

3 Ese conflicto, ¿puede ser para los españoles pura e irrevocable desesperación? No: la vida de España es también *una posibilidad.* Que cada cual la imagine como quiera. Yo la sueño como una suma de términos regida y ordenada por el prefijo ›con‹: una convivencia que sea confederación armoniosa de un conjunto de modos de vivir y pensar capaces de cooperar y competir entre sí; una caminante comunidad de grupos humanamente diversos en cuyo seno sean realidad satisfactoria la libertad y la justicia social y la eficaz técnica, una sociedad en que se produzca la ciencia que un país occidental de treinta o cuarenta millones de habitantes debe producir.263

Auch dieser Aufruf zur Konvergenz des Verschiedenen implizierte die Beobachtung, daß es den Spaniern noch an jener Toleranz mangelte, mittels derer (dies jedenfalls war der historische Traum des Bürgertums gewesen) die Instanzen ›Individualität‹ und ›Gesellschaft‹ in ein produktives Spannungsverhältnis gebracht werden könnten. Alle Hoffnungen verlagerten sich auf eine Reform des politischen Systems, während der spanische Identitäts-Diskurs von triumphalistischen über selbstquälerische nun auf versöhnliche Töne eingestimmt wurde. Schon rief Camilo José Cela zu neuem kollektivem Selbstgenuß auf, indem er mit einem *Diccionario secreto* der obszönen (und angeblich nur für eine kurze historische Spanne tabuierten) Wörter des Kastilischen im Jahr 1969 eine Sonderkompetenz der Spanier für die Sinnenlust postulierte.264 Doch die Harmonie dieses zuversichtlichen Chorals störten jetzt schon Stimmen aus der Emigration, für die – mit oder ohne Franco – jenes ›beinahe normal gewordene‹ Spanien nicht mehr Ort der Zukunftsträume bleiben konnte.

Der 1931 geborene Juan Goytisolo hatte seit 1956 in Paris gelebt und zunächst – wie das unter Linksintellektuellen üblich war – offensichtlich darauf gesetzt, daß das noch kaum vom Kapitalismus affizierte Spanien nach einem revolutionären Ende der frankistischen Ära allen schönen Utopien von einem besseren und gerechteren Leben entsprechen würde. 1963 jedoch war er für einige Monate in seine Vaterstadt Barcelona zurückgekehrt und erlebte eine Gesellschaft, die ihre Besonderheit und das von ihm erhoffte ›Zukunftspotential‹ längst im Trivialtrubel des späten Wirtschaftswunders und des Tourismus verspielt hatte. Protokoll dieser Ernüchterung wurde Goytisolos 1966 veröffentlichtes Buch *›Señas de identidad‹.* Dort gibt es eine Stimme der (›progressiven‹) Heimat, die mit

wohlfeilen Schuldzuschreibungen den Ich-Erzähler zur Rückkehr lockt: 3 *tú que has sido de los nuestros y has roto con nosotros tienes derecho a muchas cosas y a nosotros no nos cuesta trabajo reconocerlo tienes derecho a pensar que tu patria vive una existencia verdaderamente atroz lamentamos tu error pero quién le pone puertas al campo los propietarios de los cortijos andaluces ...*265 In harschem Kontrast zu diesen Sirenenklängen steht die Resignation beim Abschied auf dem Flughafen Barcelona am Ende des Buches. Spanien hat, das ist die bündige Erfahrung des Ich-Erzählers, all jene *señas de identidad* verloren, auf die er seine Hoffnungen baute. Spanien ist das von der Sechsten Amerikanischen Flotte kontrollierte Land augenfräßiger Touristen geworden. ›Identität‹ kann ein Spanier nur noch in der Distanz zu diesem Spanien kultivieren:

> 3 diciéndote
> nada válido puede salir de tí ni del humano caldo en que
> vives ni de este triste tiempo
> cállate mejor
> cierra tu boca
> no prolongues por rutina la farsa irrisoria del intelectual
> que sufrir cree y obscenamente lo proclama
> por el país y por sus hombres
> españahogándose y esas leches
> con la mirada perdida en el mar la escollera la Sexta Flota
> Americana los depósitos de carbón los tanques de
> petróleo las barcas de vela las gaviotas las cloacas
> aléjate de tu grey tu desvío te honra
> cuanto te separa de ellos cultívalo
> lo que les molesta en ti glorifícalo
> negación estricta absoluta de su orden esto eres
> tú.266

Eine Epoche – eine Geschichte? – war zu Ende gegangen im zuversichtlichen und im wütenden Abschied vom national-spanischen Identitätsdiskurs. Doch noch mußten Figuren aus der schon geschlossenen Vergangenheit abtreten, damit man dieses Ende erleben konnte. 1968 starb León Felipe und 1972 Max Aub im mexikanischen Exil. 1972 starb Américo Castro und 1975 Dionisio Ridruejo. Am 20. Dezember 1973 war der Körper des Admirals Luis Carrero Blanco, dem Franco am 4. Juni desselben Jahres das Amt des Ministerpräsidenten übertragen hatte, von einer Bombe der baskischen Separatisten-Organisation ETA hochhaushoch in den Himmel von Madrid katapultiert worden, als er sich von der Morgenmesse zu seinem Amtssitz fahren ließ. Die Horrornachricht vom Tod des Vertrauten und Freundes Carrero Blanco, behaupten manche (Romantiker des Frankismus?), habe der *Generalísimo* nie verwunden. Seit dem Sommer 1974, in dessen Mitte er unbeweglich dösend auf die Spiele der Fußballweltmeisterschaft am Fernseher geblickt haben soll, befand er sich unter der Aufsicht eines ständig wachsenden Ärzteteams. Wahrscheinlich in den ersten Stunden des 20. November 1975 (vielleicht schon am Abend des 19. November) endete nach einer langen Agonie das

zu lange Leben von Francisco Franco. Fünf Tage später schrieb Juan Goytisolo einen kurzen Text *›In memoriam F.F.B. 1892–1975‹.* Dort heißt es: 3 *En 1975 soy, como dijo el poeta Luis Cernuda ›un español sin ganas‹ – un español que lo es porque no puede ser otra cosa. El daño ha sido tambien irreparable y a él me acomodo a mi manera, sin rencor ni nostalgia.267* Ein ›lustloser Spanier‹ war Goytisolo allerdings auch schon zehn Jahre zuvor gewesen. Was hatte der Tod Francos noch verändern können, warum wurde er von der spanischen Gesellschaft als ein einschneidendes, dramatisches – glühend herbeigesehntes oder für ganz unmöglich gehaltenes – *Ereignis* erlebt, obwohl er viel zu spät kam, um noch ein Epochenende zu markieren?

Solange Franco lebte, war auch sein Diskurs, der einmalig nichtssagende Diskurs des Frankismus, lebendig. Noch das Testament vom 18. Oktober 1975, mit von Parkinsonscher Krankheit bebender Hand geschrieben, wurde am Morgen des 20. November von Carrero Blancos Nachfolger, dem Ministerpräsidenten Arias Navarro, *mit tränenerstickter Stimme* vor den Fernsehkameras verlesen:

3 Españoles: al llegar para mí la hora de rendir la vida ante el Altísimo y al comparecer ante su inapelable juicio, pido a Dios que me acoja benigno a su presencia, pues quise vivir y morir como católico. En el nombre de Cristo me honro, y ha sido mi voluntad costante ser hijo fiel de la Iglesia, en cuyo seno voy a morir. Pido perdón a todos, como de todo corazón perdono cuantos se declararon mis enemigos sin que yo los tuviera como tales. Creo y deseo no haber tenido otros que aquellos que lo fueron de España, a la que amo hasta el último momento y a la que prometí servir hasta el último aliento de mi vida, que ya sé próximo.

Quiero agradecer a cuantos han colaborado con entusiasmo, entrega y abnegación en la gran empresa de hacer una España unida, grande y libre. Por el amor que siento por nuestra Patria os pido que perseveréis en la unidad y en la paz y que rodeéis al futuro Rey de España, don Juan Carlos de Borbón, del mismo afecto y apoyo de colaboración que de vosotros he tenido. No olvidéis que los enemigos de España y de la civilización cristiana están alertas. Velad también vosotros, y para ello deponed, frente a los supremos intereses de la Patria y del pueblo español, toda vida personal. No cejéis en alcanzar la justicia social y la cultura para todos los hombres de España, y haced de ello vuestro primordial objetivo. Mantened la unidad de las tierras de España, exaltando la rica multiplicidad de sus regiones como fuente de la fortaleza y de la unidad de la Patria.

Quisiera, en mi último momento, unir los nombres de Dios y de España y abrazaros a todos para gritar juntos, por última vez, en los umbrales de mi muerte: ¡Arriba España! ¡Viva España!268

Alles was die geistige Wirklichkeit des Frankismus ausgemacht hatte – und das war wenig genug –, steht in diesen Sätzen. Der traditionalistische Katholizismus. Der monarchistisch gefärbte Patriotismus. Die nie ruhenden Feinde Spaniens und der christlichen Kultur. Die paternalistische Vision von der Einheit der spanischen Gesellschaft. Das vage Ziel der sozialen Gerechtigkeit. Andeutungsweise sogar – immer noch – die Überzeugung von der Fähigkeit Spaniens zur Autarkie. Doch worin lag im Herbst 1975 die Macht solcher Worte, an die niemand mehr glaubte? Warum hatte man Francisco Franco am 7. November 1975, aus Mund, Nase und Anus

blutend, vom *Pardo* zum Krankenhaus *La Paz* transportiert, wo die Chirurgen bei der sofort begonnenen Operation elf Magengeschwüre feststellten und neun Zehntel seines Magens entfernten?269 Warum unterbrach man – für immer – die Hormontherapie eines zwergenwüchsigen Mädchens, um diese Hormone dem Rest von Francos Körper zuzuführen? Wofür die groteske Szenerie aus Technik und Magie um sein Sterbebett:

3 A la izquierda de la cama del agonizante había un respirador ›Engstron‹, modelo 300, que fue sustituido después por el ›Servoventilador 9000‹, de la casa Siemens, con calculadora electrónica. Sobre la cabezera, los recipientes del suero, con tres botellas goteando alineadas en un tubo e introducida la aguja en la vena del paciente. Sobre el pecho, otro cable indicando el control cardíaco a base de tres módulos de la General Electric: cardioscopo, desfibrilador y marcapasos. Otro aparato ›Saturn‹, aplicado por presión en forma de brazalete para tomar automáticamente el pulso. Un riñon artificial ›Trevenor‹, para facilitar la diálisis consistente en extraer y devolver la sangre purificada por el medio de dos tubos, y una aguja que combina una vena y una arteria, así como un telelectroencefalógrafo, para comprobar el proceso de actividad cerebral del anciano dictador.

Con el manto de la virgen del Pilar, enviado expresamente desde Zaragoza por monseñor Cantero Cuadrado, la habitación era un verdadero aposento de medios artificiales y técnicos para prolongar la existencia de Franco. Soportaba numerosas transfusiones de sangre: mas de 50 litros, y cuatro sondas, nariz, boca, uretra y recto, además del drenaje en el estómago. En cuanto a los productos consumidos, se utilizó lo más selecto de las medicinas, antibióticos, tónicos, tinturas, iones de todo tipo, etc.

La orina y excrementos eran analizados con regularidad, y la mucosa bucal atentida con tintura especial.270

Warum wurde die künstliche Beatmung nicht, wie sonst üblich, eingestellt, als am 19. November 1975 gegen 23 Uhr das Elektroenzephalogramm Francos Hirntod anzeigte? Für die Lebenssimulation durch maschinelle Erhaltung einiger Organfunktionen im Körper des *Generalísimo* und für die schier ins Unendliche gedehnte Vivisektion war medizinisch verantwortlich der Kardiologe Cristóbal Martínez Bordiú, Marqués de Villaverde, Francos Schwiegersohn. Sein Vorsatz sei es gewesen, so liest man,271 diese Lebens-Groteske bis zum 26. November 1975 fortzusetzen. Von jenem Tag an hätte das frankistische Ständeparlament seinen ultra-frankistischen Präsidenten Alejandro Rodríguez de Valcárcel für eine neue Amtszeit wiederwählen können, um der vom *Bunker* (so nannten viele Spanier damals in Anspielung auf Berlin 1945 die Animateure von Francos Körper) befürchteten Liberalisierung durch den designierten König zuvorzukommen.

Aber warum war es unmöglich, den *Bunker* auszumanövrieren, solange noch Maschinen einige Bewegungen in Francos Körper erhielten? Was hing von den Bewegungen dieses Körpers ab? Wahrscheinlich fürchtete nicht nur der *Bunker* den Umbruch des Erlebens, der nach dem Abstellen der Maschinen um die Fragmente von Francos Körper eintreten mußte. Eine Ideologie, die es kaum gegeben hatte, stand nicht zur Ablösung an, und die Strukturen des spanischen Alltags waren längst viel zu europäisch-

normal, als daß für die Zeit nach Franco tiefgreifende Veränderungen auf der Tagesordnung gestanden hätten. Doch gerade weil der Durchbruch längst vollzogen, aber nie als vollzogen erfahren worden war, hatten viele Spanier Angst vor der Zukunft. Die einen mußten sich angesichts der nun unvermeidlich werdenden Ratifizierung des Umbruchs schuldig fühlen, weil sie kompromittiert waren durch ihre immer neuen Schwüre auf die Erhaltung von Francos Welt. Die anderen verloren mit dem Körper des *Generalísimo* die Zielscheibe ihrer (viel zu oft heimlichen) Angriffe und Aggressionen. Schließlich mußte mit Francos Tod auch aus den Alltagsdiskursen definitiv die Möglichkeit schwinden, Staat und Gesellschaft aus der Perspektive distanzierter Individualität und Individualität aus der Perspektive von Staat und Gesellschaft zu entwirklichen. Weil der Frankismus am Ende auf das Über-Leben von Francos Körper reduziert war, blieb nach seinem Tod – nur noch/immerhin noch – übrig, den Schritt von der erreichten Normalität zur Ratifizierung der Normalität zu vollziehen. Deshalb konzentrierte sich im November 1975 die spanische Nation auf den Körper von Francisco Franco, der wie kaum ein anderer die Körper der anderen verachtet und seinen eigenen Körper übersehen hatte.

Nachdem dieser Körper von der Erdoberfläche verschwunden und unter einer schweren Grabplatte in der Basilika des *Valle de los Caidos* verstaut war, vollzog sich der ›Übergang zur Normalität‹ problemlos und in rascher Gelassenheit. Zugleich mit dem (von wohlmeinenden ausländischen Stimmen vielfach belobigten) ›Demokratisierungsprozeß‹ veränderte sich für die Spanier *das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Sinn.* Bis zu Francos Tod hatte man mit den Wörtern eine Wirklichkeit beschrieben und gepriesen, kommentiert und kritisiert – die Wörter hatten wie Äußerungen der Wirklichkeit des Lebens gewirkt. Nun aber entdeckten auch die Spanier, daß man Wirklichkeit und Wirklichkeiten aus Wörtern und ihrem Sinn *machen* (oder als aus ihnen gemachte erleben) konnte. Von dieser Erfahrung ist am Ende eines 1977 publizierten Gedichts des Literaturwissenschaftlers und Lyrikers Guillermo Carnero die Rede:

3 Desde el balcón
veo romper las olas una a una,
con mansedumbre, sin pavor.
Sin violencia ni gloria se acercan a morir
las líneas sucesivas que forman el poema.
Brillante arquitectura que es fácil levantar
igual que las volutas, los pináculos,
las columnatas y las lógias
en las que se sepulta una clase acabada
ostentando sus nobles materiales
tras un viaje en el vacío.
Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.
En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío.272

Durch diesen Wandel von der Wirklichkeit als Leere hin zum Bewußtsein von der Wirklichkeit als Leere ist der 20. November 1975 eine Schwelle in der spanischen Geschichte. So erklärt sich die Erinnerung des (vielfach preisgekrönten) Kulturjournalisten Francisco Umbral, daß die jungen Intellektuellen und Künstler der späten sechziger und der frühen siebziger Jahre lebten, ›als gäbe es keine Diktatur mehr‹, weil sie sich auf den ›natürlichen Tod der Diktatur‹ eingestellt hatten.273 Schon in der Epoche der *Beatles* hatte man in Spanien Lyrik geschrieben, in der die evozierte Wirklichkeit gemachte Wirklichkeit war. Zu ihr gehört das Gedicht *›La muerte en Beverly Hills‹* von Pere Gimferrer, dem Nationalpreisträger für Lyrik des Jahres 1966:

3 En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lapiz de labios.
Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.
Última noche bajo el pálido neón, último día bajo el sol alucinante,
calles recién regadas con magnolias, faros amarillentos de los coches patrullan en el amanecer.
Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine – y a esta hora está muerta en el Depósito aquella cuyo
cuerpo era un ramo de orquídeas.274

Weil man endlich auch in Spanien die Wörter und den Sinn als vom physisch-materiellen Sein losgelöst erfahren konnte, wurde es möglich, die in der Chronologie geschiedenen Zeiten und Epochen gleichzeitig zu machen. Denn unerreichbar ist die Vergangenheit ja nicht für den Sinn und die Erinnerung der Menschen, sondern allein für ihre Körper. Nun, da die Körper und der Sinn verschiedenen Wirklichkeiten angehörten, konnte Francisco Umbral in den Wörtern seines Buchs *Trilogía de Madrid* Benito Pérez Galdós treffen und ›am selben Morgen‹ auch noch alle Westgotenkönige und alle Heterodoxen aus den Büchern von Marcelino Menéndez Pelayo.275 Sicherheitshalber hatte sich Umbral die Lizenz zur literarischen Demiurgen-Rolle von Fernando Lázaro Carreter, einem Professor der Literaturwissenschaft, ausstellen lassen: 3 *Educado yo en la escuela parroqueña del socialrealismo, por lecturas y por* vividuras... , *el cultivo de la palabra por la palabra seguía pareciéndome, quizá, pasión personal, inconfesable. Pero con la madurez y con Lázaro me han venido dos convicciones más gratificantes que beligerantes: que la literatura está en el* cómo *(textual de Lázaro), y que ya sólo nos queda la literatura. A mí y al siglo.276* Sinn braucht sich nicht mehr an *die* Wirklichkeit zu halten, als Stil prägt er Gestalten, die Wirklichkeiten sind. Weil Wirklichkeiten aus zu Stil konturiertem Sinn produziert werden, bewundert man in Spanien heute – anders und mehr denn je – die großen kulturellen Traditionen und ihre Rituale. Nichts ist dafür typischer als Umbrals Verehrung für Cayetana, die Herzogin von Alba, und die ihr gewidmete Frage: 3 *¿ Y cómo había llegado yo a que Cayetana supiese y recordase siempre que el agua, para mí, tenía que estar natural, no helada, del tiempo, hasta el*

punto de calentar mi copa con sus manos delgadas y como desganadas?277

Wer sich in den späten Achtzigern vom *paseo* zwischen Spätabend und Frühdämmerung im Zehnminutentakt durch die *bares* von Madrid schleusen läßt, der durchläuft ein eindrucksvolles Museum epochenspezifischer Interieurs. Man stimmt Tapeten und Möbel, Gläser und *drinks* auf *fin-de-siècle* oder *roaring twenties* – und nun auch schon auf die *Beatles*- Jahre ab. In dieser Gegenwart, die historische Differenzen in Simultanität überführt, sind die Innenarchitekten und ihre Auftraggeber als Geschichtsillusionisten längst zu Spaniens eindrucksvollsten Historikern geworden. Nur ein gigantisches *revival* scheiterte. Das war am 23. Februar 1981 der Putschversuch des *Guardia-Civil*-Oberstleutnants Antonio Tejero, der Madrid in eine Bühne für die Welt verwandelt hatte, um ein Stück aus der dramatischen Gattung der *pronunciamientos* zu spielen. Bis zum zweiten Akt, der Besetzung des Parlaments, gelang die Aufführung in furchterregender Perfektion. Dann verweigerten einige Personen die Übernahme der Rollen, die ihnen Tejero zuweisen wollte. Vor allem der spanische König zeigte, daß er Gesten treuherziger Aufklärung dem Schauspiel-Stil des XIX. Jahrhunderts vorzog.

Vielleicht haben Stilbesessenheit und Alltagshistorismus (mit denen sich die heutige spanische Gesellschaft ja kaum grundsätzlich von anderen Gesellschaften unterscheidet) auch zu tun mit einer Melancholie, in der sie auf das Versiegen des Spiels von der exzentrischen Nationalidentität reagiert: 3 *cuando – industrializada nuestra sociedad, e incorporada España a la Europa comunitaria y a la Alianza Militar del Atlántico Norte – vivimos en plena democracia, están surgiendo sobre la vieja piel de toro creaciones tales, que parecerían intencionadamente encaminandas a reafirmar los manidos clisés románticos de ›la España eterna‹, a convalidar la proverbial España de Merimée* (sic); *esto es, aquella pintoresca España, tradicional y rural, en cuya contemplación han solido hallar deleite los ojos extranjeros o complacida confortación los indígenas afectados de ideológicas nostalgias.278* Man braucht, wie gesagt, Ende 1987 kein Spanier zu sein, um zu wissen, daß dort, wo sich Wirklichkeiten und Identitäten fast mühelos herstellen lassen, Sehnsucht nach jener alten ›Wirklichkeit‹ auftaucht und nicht mehr verschwindet, an der man sich noch reiben konnte. Mit solcher Sehnsucht setzte die hoffnungslose Verfolgungs-Jagd nach dem ›Authentischen‹ ein, der die Journalistin Rosa Montero achtundzwanzigjährig einen 1979 sehr erfolgreichen schmalen Roman abgewonnen hat. Er beginnt mit einem Zufall, aus dem ein Protagonist Wirklichkeit schlagen will, während ihm die (mehr oder weniger) autobiographische Protagonistin diese Verwirklichung verweigert. Der Zufall ist ein Anruf, bei dem sich der Mann am anderen Ende der Leitung verwählt hat. Nach der üblichen Aufklärung in vier Sätzen, meldet er sich ein zweites Mal:

3 hola, voz bonita, es otra vez ese hombre absurdo, repite su repertorio de cortesías viejas y su programa moderadamente alcohólico, no me gusta el vermut, dice ella, bueno, pues un zumo. Añade el hombre que acaba de llegar de su trabajo, »porque

soy aparejador, ¿sabes?«, y Ana comprende que ha insistido esperanzado en su propia importancia, creyendo que al decir su profesión anularía reticencias y obstáculos. Me sorprendes, dice ella al fin, ¿por qué?, porque no entiendo tu insistencia y se me occurren tres cosas: una, que no tienes nada que hacer en todo el día; otra, que estás muy solo, o por último, que estás muy aburrido, y el hombre mientras tanto niega con vigor y sonoras protestas, y yo, continúa Ana, en cambio, tengo mucho que hacer, no estoy muy sola y no me aburro nunca, de modo que no sigas llamando.279

Alle denkbaren Pfade der Authentizitätssuche und alle Mythen der neuromantischen Authentizitätsfindung sind in Rosa Monteros *Crónica del desamor* gesammelt. Der – offene – Drogenkonsum, die – nicht immer verheimlichte – Homosexualität, die – mutig verweigernde – Verweigerung des Streß, die – unentfremdet lebende – Psychiaterin, das – technologisch- aufgeklärte – Reden über die Menstruation und – so unfreiwillig triviale – Syntagmen wie das von den 3 *largos años de desencuentro con José María, al que tanto quiso y con el que compartió tan poco.280* Da darf eine Philosophie des Orgasmus, geschmackvoll und ohne Angst vor Tabus in den Rahmen einer Bettszene eingeflochten, nicht fehlen:

3 Suele ser con aquellos compañeros con los que mantiene una cordial, amistosa indiferencia, con los que mejor se entiende sexualmente, y por lo tanto engaña. Engaña Ana sistemáticamente a los hombres que más quiere: le produce gran placer, por supuesto, hacer el amor con ellos, pero no llega al orgasmo. Y lo finge. Follamos tan mal todos, piensa Ana.

– ¿Sabes lo que te digo? – salta de repente en voz alta –. Que lo que pasa es que el orgasmo no tiene esa tiránica importancia que le damos.

Gonzalo la mira boquiabierto, con una magdalena goteante detenida a la mitad de su camino del tazón al mordizco.

– ¿Qué?

– Que no – explica Ana con furia – que vivimos todos obsesionados por el orgasmo, hemos sustituido el orgasmo por el mismo sexo, cuando en realidad no es más que una parte de él ... – Suspira, piensa un momento –. En esto también han tenido su parte de culpa Henry Miller y sus mujeres insaciables y tambien Wilhelm Reich con su maldito orgón.281

Ana, die alltagsphilosophische Frau und Heldin, arbeitet wie Rosa Montero, die Autorin, als Journalistin, und sie träumt einen (ziemlich emanzipierten) Traum vom Koitus mit dem ›unerreichbaren Soto Amón‹, dem dynamischen Herausgeber der ›großen Tageszeitung‹. Natürlich findet die vom hektischen Alltag getriebene Ana Erfüllung auch in der Schlußszene mit Soto Amón nicht, der es nachher so eilig hat, daß er das als Rache intendierte Angebot der Heldin, sie nicht mit dem Auto nach Hause fahren zu müssen, ahnungslos dankbar entgegennimmt. Nun ist – die als Romanautorin der Mittelmäßigkeit ihrer ›mittleren Heldin‹ entsprechende – Rosa Montero eine brillante Journalistin. Sie schreibt – wie Francisco Umbral – *crónicas* für *El País.* Diese Gattung kennt keine Themengrenzen. Ihre Pointe scheint darin zu liegen, auch dem flachsten Alltagsgeschehen eine Pointe – und sei es die Pointe der Pointenlosigkeit – abgewinnen zu

können. Die *crónicas* suggerieren den Zeitungslesern, daß man der Wirklichkeit, die kaum mehr gestalthaft erfahren wird, weil sie in unendlich viele Wirklichkeiten zerlaufen ist, beliebig Gestalten aufprägen kann. Alles in der Welt – die Welt – kann durch die *crónica* erfahrbar und lesenswert werden. Diese Gattung und die Tageszeitung *›El País‹* geben einen Rahmen ab, in dem am Ende des XX. Jahrhunderts Traditionsstränge und Impulse aus der Geschichte der spanischen Literatur zugleich zusammen- und auseinanderlaufen.

El País ist das Emblem des neuen, nachfrankistischen, ›normalen‹ Spanien, das Sichtbar-geworden- Sein der Nachkriegsgeneration. Juan Luis Cebrián, von ›der ersten Stunde‹ bis heute Herausgeber der Zeitung, war beim Erscheinen der ersten Nummer am 4. Mai 1976, dreiunddreißig Jahre alt. *El País* hat aber auch eine spätfrankistische Vorgeschichte (und Cebrián gehörte zur Gründungsredaktion der *Cuadernos para el Diálogo).282* Denn *›afán descentralizador‹* und *›europeismo‹* waren um 1976 Leitbegriffe, die in ihrer Vagheit noch der eben schwindenden frankistischen Welt bedurften, um motivierende Kraft zu entfalten. Analoges gilt für das Redaktionsstatut der Zeitung, die pluralistisch, an der Grundidee der ›politischen Repräsentation‹ orientiert, ›demokratisch‹ (wie man bis 1975 stolz gesagt hätte) sein wollte. Seither beschrieb die Entwicklung von *El País* den Bogen einer normalen Triumphgeschichte ohne dramatische Gegenbewegungen oder skurille Anekdoten. Sie verläuft in beständig steigenden Auflagenziffern, in dynamisch gestaffelten Phasen technologischer Modernisierung und in beständiger Differenzierung der redaktionellen Ressorts. Eben diese Ausdifferenzierung innerhalb *einer* Redaktion macht den Eindruck aus, daß *El País* ein Ort des Konvergierens und zugleich des Divergierens verschiedener Traditionslinien aus der spanischen Kultur ist. Selbstverständlich sieht diese Tageszeitung im Zeitalter der schnellen elektronischen Medien nicht mehr die ›Informationsvermittlung‹ als ihre Hauptaufgabe an. *El País* kommentiert und strukturiert Informationen, welche die Leser im Normalfall schon vor der Zeitungslektüre erreicht haben. Deshalb dominiert die Gattung *›crónica‹* in allen Teilsektoren; deshalb ist *El País* als in vielfältigen Differenzierungen und Facetten gebildetes Wirklichkeitsangebot längst *die spanische Wirklichkeit* geworden.

Am 11. Oktober 1987, das war der Tag, an dem die letzten Sätze dieses Kapitels diktiert werden sollten,283 berichtete *El País* in einem langen Artikel mit breiter statistischer Dokumentation, daß ›die Mehrheit der Spanier mehr zu verdienen glaubt, als man ihnen zahlt‹. Wenn man das in *El País* lesen konnte, dann war diese Einschätzung ›spanische Gegenwartswirklichkeit‹. Doch wer ein *Panfleto contra el Todo* schrieb, wie es der Philosoph Fernando Savater in den späten siebziger Jahren tat,284 um das Grundprinzip der totalisierenden Diskurse aufs Korn zu nehmen, konnte damit *El País* nicht treffen. Denn nicht in einer ›Ideologie‹ oder gar einem prägnanten ›politischen Standpunkt‹ konvergieren die immer zahlreicheren Artikel und die immer stärker differenzierten Sektionen, sondern allein in ihrer gemeinsamen Funktion, immer bewegliche und immer in Sinn strukturierte Wirklichkeiten vorzugeben. Solche

Wirklichkeiten wecken weder heißen Enthusiasmus noch engagierten Protest, weil sie kaum mehr Positionen jenseits ihrer Grenzen unbesetzt lassen, wo Konsens und Dissens Raum finden könnten, um sich zu artikulieren. Auch deshalb ist *El País* ein Emblem des ›normal gewordenen‹ Spanien, das zu sich selbst im Verhältnis des *desencanto* steht. Schon 1980 sehnte sich Juan Luis Cebrián nach den späten sechziger Jahren, nach der Zeit der *Beatles* – als das international Normale für die Spanier noch eine Differenz zur nationalen Normalität hergab: 3 *no digan sólo no al paro, al terror, a la OTAN; digan que sí a algo, caramba: hablen de felicidad y de ternura a la gente, súmense al coro ingente y universal de los Beatles cuando proclaman que todo lo que necesita este mundo es un poco de amor.285*

Für die letzte Seite des *País* vom 11. Oktober 1987 schrieb Francisco Umbral:

3 Con la liberté sólo se acaba haciendo *literatura light,* que es en lo que andan nuestros postnovísimos. El escritor necesita plomo en el ala: que le deje su señora o que le llame el juez. El *Quijote* se empieza a escribir en una carcel. La libertad no conduce a nada, como primero había descubierto Lenin ... Los gobernantes no saben lo que se buscan: con la libertad, toda crítica se queda en pingaleta intrascendente ... Con la represión justa y jurídica, la crítica se engrandece.

Natürlich sind das ironische Sätze. Aber sie sind wohl auch ernst(gemeint). Alles (Ironie und Ernsthaftigkeit, Differenz und Identität) wird zu einer Frage des Standpunkts, wo es nur beweglichen Sinn ohne Jenseits zu sich selbst gibt. Oder besser: *wäre* eine Frage des Standpunkts, wenn man diese spanische Wirklichkeit noch ›von außen‹ sehen / noch von anderen ›Wirklichkeiten‹ unterscheiden könnte.286

1833–1939

S. 629f.

Zwölf Arme des Konvents San Bernardino führten mit Fackeln in der Hand den Trauerzug an: auf jeder Seite sechs. Dann kamen zwei Reihen von gutaussehenden Leuten etwa im Alter von vierzig Jahren, im Gehrock oder im Frack, mit Schnurrbart, Koteletten oder Spitzbart – manche von ihnen waren auch mehr oder weniger rasiert oder trugen einen Dreitagebart. Der apollinische Veguita ging der Trauergemeinde voraus. In seiner Mitte befand sich ein schwarz behangenes Gespann, das von vier bis zu den Ohren schwarz behangenen Pferden gezogen wurde, deren Augen gerade noch zu sehen waren – es war wirklich sehr eindrucksvoll. Aus dem schwarz behangenen Karren lugte der Sarg heraus, und hoch auf ihm lagen vorne einige eingebundene Büchlein (die Artikel von ›Fígaro‹) und eine Lorbeerkrone. Am Ende fuhren vier Wagen und ein weiterer Wagen, von dem man sagte, er sei der des Grafen von Navas. Sie fuhren über die Calle Mayor, die Puerta del Sol, die Calle de la Montera und die Calle de Fuencarral. Viel müßiges Volk folgte dem Zug – die Leute waren neugierig,

das Ende dieses so aufwendigen Trauerzuges zu sehen. Tatsächlich bestand der Schlußakt (nach einer Respons des Priesters, die wohl am Friedhof stattfinden mußte, denn beim Leichenzug sah man keinen Priester, kein Kreuz und nichts, was nach Katholizismus gerochen hätte) in einer Lobrede auf den Verstorbenen, die der Graf von Navas hielt ...

S. 630f.

Er beendete seine Mission auf der Erde und ließ seine zernagte Existenz zurück, wie eine an die Lust verlorene Jungfrau ihren weltlichen Schleier an den Altar hängt. In der Zeit sah er eine Zukunft, die keine Träume und keine Ehre mehr enthielt, und er gab sich dem Schlaf ohne Erinnerung hin, der uns zum Erwachen in eine andere Welt bringt.

Er war eine Blume, die in der Sommerhitze verwelkt war, eine Quelle, die der Sommer austrocknete; schon hört man nicht mehr ihr vergängliches Plätschern, schon ist der Stengel der Blume verbrannt. Man spürt noch ihren Duft, und dieses Grün der Wiesen, diese Decke aus Gras und Frische sind Kinder des lebenspendenden Stromes.

Denn auf der Erde, die er bewohnt, ist der Dichter, während seine Mission dauert, eine verfluchte Pflanze, die segensreiche Frucht trägt.

Ruhe in Frieden in deinem einsamen Grab, in dem an dein erblindetes Gehör (sic) nichts weiter dringen soll als die traurige Totenklage, die ein anderer Dichter deinetwegen singt. Das wird eine willkommenere Liebesgabe als das Gebet eines Mannes, sie ist rein wie die Träne eines Kindes, eine Erinnerung an den verlorenen Dichter.

Wenn es einen fernen Himmel gibt, den Wohnsitz der Dichter, und wenn auf der Erde nur dieses Bild von Kälte, Gestank und Fäulnis bleibt, läßt man eine würdige Gabe diesem bitteren Leben zurück! Eine Wüste verlassen und ihr als häßliches Abschiedsgeschenk einen Toten geben!

S. 632f.

Segen! Lobpreis! so klang dein Gesang, Dichter des Schmerzes, düsterer Barde, und wie ein heiliger Hymnus drang das Echo deiner engelsgleichen Stimme zum Herzen: Echo der Geheimnisse, die sie enthüllt, denn das, was die Seele liebt, verletzt sie; harmonischer Gesang, der niemals verstummt, eine Schöpfung des unsterblichen Geistes.

Mein trauriges und verzweifeltes Wesen lag lästernd im Staub, und blind in seinem Schmerz sah es nur die Kette, die Fußschellen, den Kerker: bebend bewegte deine Leier den Wind, und zitternd hörte ich die Melodie, und aus meiner immer noch verwünschenden Brust flehte ich in einem tiefen Seufzer nach Segen.

Diese tröstende Klage, die meine Augen feucht werden läßt, bietet dir das Herz, schwermütiger Sänger. Und nur dir kann ich sie anbieten, denn durch dich habe ich erfahren, daß jede Träne eine Blume in der Wüste der Welt ist.

Empfange mein Opfer, denn in dir betrachte ich nur den Priester und den Tempel des Gottes, den ich schon immer verehrt habe. Demütig soll

das Gebet sein, schwach sein Ton, so daß man darin ein Gefühl, einen Glauben erkennt.

S. 634f.

Ich weiß nicht, wie es kommt, daß ich von Natur aus neugierig bin; dieser Wille, alles zu wissen, ist mir angeboren; ich fühle, wie er durch alle meine Adern sprudelt, und er zwingt mich viermal und öfter am Tag, mich in verborgenen Winkeln zu verstecken und die Capricen und Einfälle fremder Menschen zu belauschen, die mir dann, wenn ich mich in meinem Zimmer aufhalte oder im Bett liege, ohne zu schlafen, Stoff zur Unterhaltung liefern; dann vergegenwärtige ich mir, was ich gehört habe und lache wie ein Verrückter über die Verrückten, die ich belauscht habe. Dieser Wille, alles zu wissen, führte mich vor zwei Tagen in ein gewisses Café der Hauptstadt, wo sich für gewöhnlich zwei oder drei Advokaten, die ohne ihre Brille auf der Nase nicht sprechen könnten, ein Arzt, der ohne seinen Stab in der Hand nicht heilen könnte, vier wandelnde Schornsteine, die vor der Entdeckung des Tabaks nicht lebensfähig gewesen wären, treffen, um die Zeit und die Langeweile totzuschlagen ... Und ich, der ich zu keiner dieser Parteien gehörte, setzte mich in den Schatten seines Hutes, der wie ein Dach konstruiert war, dessen Gleichgewicht er mit viel Mühe hielt – ein Verrückter mehr, dessen Manie darin besteht, in Madrid als Fremder gelten zu wollen.

S. 635

Ein umständliches, wenn auch gutes Gericht: hier schwimmt das Fleisch, dort das Gemüse; da die Kichererbsen, drüben der Schinken; rechts das Huhn, in der Mitte der Speck, links die Würste aus Extremadura.

S. 635f.

Könnte sich nicht der Gebrauch der praktischen Kamine durchsetzen, vor allem für größere Häuser, wie er in ganz Europa üblich ist? Wäre es denn ein so großer Verlust, wenn wir die erbärmlichen und armseligen braseros vergäßen, die uns die Beine versengen, während sie den Körper kalt lassen und uns mit der stinkenden Kohle ersticken und die ein Überbleibsel der orientalischen Räucherpfannen sind, die die Mauren in unser Land gebracht haben?

S. 636

Anläßlich der Schwangerschaft unserer hochgeliebten Königin Doña Maria Cristina de Bourbon

Schon bewahrt der Schoß der schönen Cristina
einen noch ungeformten Sproß des hohen Herrscherhauses,
und schon ist das Vaterland begierig zu wissen,

wem sie liebevolle Mutter sein wird.

Gott Amor, der du am Fuße des frommen Altars
eines Tages die Ehegatten miteinander verbandest,
erinnere dich daran, daß der Iberer dich bat
um eine direkte, lange und glückliche Thronfolge.

Und heute, da frohes Lärmen die frohe Gabe ankündigt,
die noch wartet, lebt weiter dieser allgemeine Wunsch:

wache du von nun an unaufhörlich über den königlichen Sprößling,
damit Spanien ihm bald den Tribut seiner Treue darbringen kann.

S. 637

An eine Dirne, die Abtreibungsmittel nahm

Warum, Delia, mühst du dich unaufhörlich
und liegst schweißbedeckt mit aufgeschürztem Rock,
wenn du doch mit schwerer und ermüdender Last
deinen Weg immer immer wieder von vorn beginnst?

Welche tiefe Bestimmung gibst du deiner Mühe,
wenn man von ihr nie etwas zu sehen bekommt?
In welchem unermüdlichen Brunnenschacht, du Vorsichtige,
verbirgst du, was man dir so verschwenderisch gibt?

Warum rufen mich deine immer funkelnden Augen zur Arbeit,
wenn du danach mit größtem Eifer das zerstörst, was du gemacht hast?

So trennte bei Nacht Penelope, um ihre Freier zu täuschen,
den Stoff auf, den sie bei Tag gewebt hatte.

S. 637

einem anmutigen Mädchen seines Alters

S. 638

Es ist vergeblich / ich fühle, die Wunde ist tödlich
Glücklich / sterbe ich mit dir.

S. 638

unglückliches Opfer meiner Grausamkeit

S. 639

Was ist das für ein Grabmal? – rief ich beim Beginn meines Ganges über den großen Friedhof. – Ist es selbst ein riesiges Skelett der vergangenen Jahrhunderte oder das Grab anderer Skelette? Der Palast! Zur einen Seite blickt er auf Madrid, das heißt, auf die anderen Gräber; zur anderen blickt er nach Extremadura, dieser jungfräulichen Provinz ... wie sie bis jetzt geheißen hat ... Auf dem Eingang stand: »Hier ruht der Thron; er wurde geboren zur Zeit der Herrschaft von Isabel der Katholischen, er starb in La Granja an einem Luftzug.« Auf dem Sockel sah man Szepter und Krone und weitere Insignien der Königswürde. Die Legitimität, eine Kolossalstatue aus schwarzem Marmor, stand weinend darauf. Die Kinder hatten sich damit vergnügt, mit Steinen nach ihr zu werfen, und die mißhandelte Statue zeigte die Spuren des Undank.

Und dieses Mausoleum auf der linken Seite? Das Zeughaus. Lesen wir: Hier ruht der spanische Mut, mit allen seinen Waffen. R.I.P.

Die Ministerien: Hier ruht eine Hälfte Spaniens; sie starb an der anderen Hälfte.

Einer von denen, die sich damit vergnügen, auf Wände zu schreiben, hatte mit Kreide etwas in eine Ecke gekritzelt, was schon kaum mehr zu sehen, fast verschwunden war: Innenministerium. So unverschämt sind die Leute, die auf Wände schreiben, daß sie nicht einmal vor Gräbern Achtung haben!

Was ist das? Das Gefängnis. Hier ruht die Gedankenfreiheit. In Spanien, mein Gott, in dem Land, das schon zu freien Institutionen erzogen ist!

S. 640

Das Drama entsteht daraus, daß jeder einzelne in der warmen Intimität seiner Existenz das sah, was er geliebt und gedacht hatte, dies mit seinen gegenwärtigen Wünschen verknüpfte und dann durch das zunichte gemacht sah, was man Schicksal nennen konnte, und was für uns einfach Geschichte ist ...

S. 641

Durch den Pistolenschuß sicherte Larra sich einen Platz in der Avantgarde seiner Epoche. Und man muß annehmen, daß er sich nicht allzu sehr täuschte, als er einen großen Teil seines Renommees der Art seines Abschiedes von uns anvertraute ...; sie wurde ergänzt durch die Manifestation, die man aus seiner Beerdigung machte.

S. 641f.

So sehr mich auch dieses Geständnis beschämt und demütigt: ich möchte doch nicht sterben, ohne es abgelegt zu haben. Der Tod Larras war der Ursprung meiner Verse, die ich auf dem Friedhof verlas. Seine Leiche hatte jenes Publikum dorthin geführt, das bereit war, in mir einen Genius zu sehen, der aus einer anderen in diese Welt zu dem Grab gekommen

war; ohne die eigenartigen Umstände seines Todes wäre ich möglicherweise im Dunkel geblieben und vielleicht im tiefsten Elend gestorben.

S. 645f.

Blinde Könige mögen grausame Kriege für eine Handbreit mehr Land führen; ich habe für mich das ganze wilde Meer, dem niemand Gesetze auferlegt hat. Und es gibt keine Küste und keine ruhmreiche Fahne, die nicht fühlten, daß ich im Recht bin, und nicht meiner Tapferkeit Tribut zollten.

Denn mein Schiff ist mein Reichtum
Mein Gott ist die Freiheit.
Mein Gesetz die Gewalt und der Wind,
Mein einziges Vaterland das Meer.

...
Zum Tode bin ich verurteilt! Darüber lache ich: das Glück soll mich nicht verlassen, und den, der mich verurteilt, werde ich an einen Mast hängen, vielleicht sogar auf seinem eigenen Schiff.
Und wenn ich falle? Was ist das Leben? Ich gab es schon verloren, als ich wie ein Tapferer das Joch der Sklaverei abwarf.
Denn mein Schiff ...

S. 647

Und dann reichte die weißverschleierte Erscheinung dem stolzen Montemar eine Hand: und ihre Berührung erregte Schauder wie Eis, und vergeblich suchte er sie in Kühnheit auszuhalten:
diese galvanische, grausame, nervöse, kalte, hysterische und entsetzliche Empfindung schickt das geronnene Blut mit einem Mal eiskalt zum Herzen ...
und ihr zum Gram und den Himmel verfluchend zog Montemar seine Hand von ihr zurück: und indem er kühn ihren Schleier aufhob und wegzog, entbarg er ihr Antlitz:
Er ist ihr Gatte, tönte das Echo, endlich hat die Gattin ihren Gatten gefunden. Laut jubelten die Gespenster: Der Gatte ihrer ewigen Liebe!
Und da schrie sie auf: Mein Gatte! – und die weiße Dame mit der stattlichen Haltung war (schreckliche Enttäuschung! traurige Wahrheit!) ein häßlicher, schrecklicher Totenkopf!

S. 647f.

Ich nehme sie zur Frau, weil gewiß ist – und ich hoffe, daß mein Plan gelingt –, daß in diesem so seltenen Falle meine tote Gattin mich nicht mehr ermüden wird, als wenn sie lebte.

S. 648

Deine vom Weinen entzündeten Augen / dein totenkopfgleiches, hohlwangiges Antlitz / die einzige Linderung deines Kummers / ist das hysterische ›Ach‹ deines Seufzens ...

S. 648f.

Ja, wir wollen genießen; in Licht gebadet dreht sich die Kristallkugel: das Leben ist schön! Wer ist fähig, den Lauf der schönen Welt anzuhalten, die zur Freude einlädt? Strahlend glänzt die Sonne, der Frühling bemalt die Felder in der Blütenzeit: mein tiefer Schmerz soll sich in Lachen verwandeln: was macht es der Welt aus, daß es eine Leiche mehr gibt?

S. 650

Mir gefallen alte Geschichten von fahrenden Rittern, und ich liebe es, bei Nacht die Mühen des Tages über Märchen zu vergessen und dann, wenn die Feen mich verlassen haben, auf einem Bett von Blumen von den Liebschaften zu träumen, die die alten Troubadoure erlebten und besangen.

S. 651

Eines Tages ... niemals schleuderte die Sonne ihre stolzen Strahlen mit heißerer Glut, niemals waren der Lustgarten und der Schatten des Olivenbaums schöner für den Genuß himmlischer Ruhe,
suchte Hixén begierig nach Genuß und Zärtlichkeit die ersehnten Liebesbande, und wie ein Kind nach seinem unschuldigen Spiel sehnte sich der König nach sanften Umarmungen.

S. 651

In ein düsteres Verlies wird sie von sechs schwarzen Sklaven geschleppt ... ach! ihre Tränen und ihr furchtsamer Blick können einen harten Mohren nicht erweichen.

S. 654f.

Es bleibt einen Augenblick still; der Donner hallt lauter denn je zuvor, es blitzt häufiger und heftiger, und von weitem hört man die Mönche, die sich langsam nähern und dabei das Miserere singen.

Stimme (Innen).
Hierher, hierher. Oh Graus!
(Don Alvaro kommt zu sich und flüchtet in Richtung auf das Gebirge. Der Padre Guardián tritt auf mit den Mönchen, die erstaunt stehen bleiben).

P. GUARDIÁN. Oh Gott! Vergossenes Blut! Leichen ... Die Büßerin!
DIE MÖNCHE. Eine Frau! ... Oh gütiger Himmel!
P. GUARDIÁN. Pater Rafael!
D. ALVARO. (Von einer Felsenklippe, mit teuflischem Lächeln, windet sich in Krämpfen). Such nur den Pater Rafael, Dummkopf ... Ich bin der Gesandte der Hölle, ich bin der Geist der Vernichtung ... Flieht, ihr Elenden.
ALLE. Jesus Christus!
D. ALVARO. Hölle, öffne deinen Schlund und verschlinge mich. Oh daß doch der Himmel einstürzte, das menschliche Geschlecht unterginge; ... Vernichtung, Zerstörung ...
(Er steigt auf die Spitze des Felsens und stürzt sich hinab).
P. GUARDIÁN. (In verschiedenen Stellungen zu Boden gestürzt).
UND DIE MÖNCHE. Erbarmen! Herr, Erbarmen!

S. 657

(Don Pablo erscheint, und Jacinta tritt bestürzt zurück; die anderen Damen schreien auf, und eine oder zwei sinken ohnmächtig in die Arme der Herren, die sie umgeben, und kommen bald darauf wieder zu sich; Don Froilan ist erstarrt; Don Antonio und Don Lupercio geben Zeichen der Verwunderung, und der Notar versteckt sich hinter dem Tisch).
JACINTA. Oh Himmel!
NOTAR. Oh!
MATÍAS. Don Pablo!
FROILÁN. Er ist es!
ELIA. Hübsche Gestalten!
I. DAME. Wie entsetzlich.
FROILAN. Deshalb habe ich es nicht gesagt.
JACINTA. Aus dem Weg, grausamer Schatten!
3. KAVALIER. (Fächelt einer Ohnmächtigen Luft zu, die daraufhin wieder zu sich kommt.)
2. DAME. Welch gräßlicher Anblick!
JACINTA. Ich habe mehr Angst als sie.
...
JACINTA. In seinem unseligen Angesicht sehe ich das Bild meines Gewissens.
...
JACINTA. Ich gebe zu, daß ich närrisch war, Pablo, und ich bitte dich um Verzeihung.
MATÍAS. Närrisch?
JACINTA. Hab Mitleid mit einer schwachen Kreatur.

S. 659

Ihr, die ich getötet habe, könnt euch nicht über mich beklagen; denn wenn ich euch auch ein gutes Leben genommen habe, so habe ich euch doch auch ein gutes Grab gegeben.

S. 659

Die Handlung spielt in einer ruhigen, vom Mond erleuchteten Sommernacht.

S. 659f.

SCHATTEN Ich bin Doña Inés, Don Juan, die dich in ihrem Grab gehört hat.
JUAN Was, du lebst also?
SCHATTEN Für dich; aber mein Fegfeuer befindet sich in diesem marmornen Totenmal, das für mich errichtet wurde. Ich bot meine Seele Gott zum Tausch für deine unreine Seele an, und als Gott die Innigkeit und den Eifer sah, mit denen ich dich liebte, sprach er zu mir: »Warte auf Don Juan dort in deinem Grab. Und weil du einer Liebe, die vom Teufel stammt, so treu sein willst, wirst du mit Don Juan gerettet oder mit ihm verdammt werden. Trage Sorge um ihn; aber wenn er grausam deine Liebe verachtet und in seiner Schändlichkeit und seinem Wahn sein barbarisches Streben fortsetzt, soll Don Juan deine Seele aus dem Grab mit sich nehmen.«
JUAN (Gebannt) Träume ich von den Schatten eines Paradieses?
SCHATTEN Nein: und bedenke, wenn du dein Denken auf das Gute lenkst, wirst du mich an deiner Seite haben. Aber wenn du Böses tust, wirst du uns für ewig ins Verderben stürzen. Und sei klug, Don Juan, und bedenke, daß diese Nacht die Frist ist, die uns bleibt, eine Grabstätte zu suchen.

S. 661

Himmel! Was habe ich da gehört?
Also verlassen um meinetwillen sogar die Toten ihre Gräber!
Aber es war ein Schatten, ein Wahnbild.
In meiner Seele habe ich es gebildet,
die Einbildungskraft gab ihm die Form, in der es sich zeigte,
und ich habe blind an die Existenz eines Wesens geglaubt,
das meine Seele selbst erschaffen hatte.
Aber noch nie hat mein Verstand meine wahnsinnige Einbildungskraft in dieser Weise mit der Kraft seiner Gedanken aufgeputscht.
Ja, ich habe durch diese dichten Zweige in jener so durchsichtigen Doña Inés etwas Übernatürliches gesehen;
aber pah! das eben ist eine Eigenschaft der Schatten.
Was gibt es Durchscheinenderes und Zarteres als das Hirngespinst eines Traumes?

S. 661

Die Toten müssen durch die Wand dringen; nur vorwärts!

S. 661f.

Um deinen Verstand zu erleuchten, erlaubt mir Gott, der lästerlichen Einladung zu folgen, die du in der Gruft aussprachst. Und hier komme ich in seinem Namen, um dir die Wahrheit zu verkünden, die lautet: nach dem Leben des Menschen gibt es eine Ewigkeit. Die Tage des Lebens sind gezählt, und morgen mußt du sterben, Don Juan.

...

In seiner heiligen Gnade gibt Gott dir noch bis morgen Zeit, Don Juan, mit deinem Gewissen ins Reine zu kommen.

S. 662

Seine Statue ist nicht mehr da! Gräßlicher Traum, laß mich endlich los. Nein, ich glaube dir nicht, fliehe aus meiner gebannten Seele, unselige Einbildung!

S. 662f.

Dieses Grabmal verwandelt sich in einen Tisch, der in fürchterlicher Weise dem Tisch nachgebildet ist, an dem im vorherigen Akt Don Juan, Centellas und Avellaneda zu Abend aßen. – Anstelle der Girlanden, die die Tischtücher schmückten, anstelle der Blumen und des reichverzierten Geschirrs: Schlangen, Knochen, Feuer usw. (nach Belieben des Malers). Auf diesem Tisch erscheinen ein Teller mit Asche, ein Glas mit Feuer und eine Sanduhr. – Während sich dieses Grabmal verwandelt, öffnen sich die anderen Gräber und geben die Skelette frei, die dort begraben liegen und in ihre Leichentücher gewickelt sind. Schatten, Gespenster und Geister bevölkern den Hintergrund der Szenerie.

S. 663

... ein Augenblick der Reue ...

unmöglich, in einem Augenblick dreißig verfluchte Jahre des Verbrechens und der Greuel ungeschehen zu machen.

S. 663

nun ist es zu spät

S. 663

Meine Seele gab ich für dich, und Gott gewährt dir durch mich deine Rettung, die ungewiß war. Das ist ein Geheimnis, das über den Verstand eines menschlichen Wesens geht, und erst in einem reineren Leben werden die Gerechten verstehen, daß Don Juan an der Schwelle des Grabes durch die Liebe gerettet wurde.

S. 664

Der Gott des Don Juan Tenorio ist der Gott der Barmherzigkeit.
Die Blumen öffnen sich, aus ihnen heraus kommen verschiedene Engelchen, die Doña Inés und Don Juan umgeben, wobei sie Blumen und Wohlgerüche über ihnen ausstreuen; und beim Klang einer sanften Musik aus der Ferne erhellt sich das Theater mit dem Licht der Morgenröte. Doña Inés sinkt auf ein Bett von Blumen nieder, das anstelle ihres verschwindenden Grabes zu sehen bleibt.

S. 665f.

Oh Engel der Liebe, spürst nicht auch du, daß an diesem entlegenen Ufer der Mond reiner leuchtet und es sich leichter atmet? Ist es nicht so, meine Liebe: jenes wehende Lüftchen, voll der schlichten Düfte der Feldblumen, die an diesem idyllischen Ufer sprießen, dieses reine und ruhige Wasser, auf dem ohne Furcht das Boot des Fischers, der singend den Tag erwartet, treibt, atmen sie nicht Liebe? ... Oh, ja, schönste Inés, Spiegel und Licht meiner Augen: mir ohne Zorn zuhören, wie du es tust, das ist Liebe; sieh hier zu deinen Füßen die ganze hochfahrende Strenge dieses verräterischen Herzens, das glaubte, sich nie zu ergeben; sieh, mein Leben, wie es der Sklave deiner Liebe sein will.

S. 671

Wovon ich morgen leben werde, weiß ich nicht.

S. 671

Der berühmteste Finanzier des 19. Jahrhunderts, Salamanca, der viel mehr Reichtum verpulverte als schuf, übte seinen Beruf als Geschäftsmann so wie der Herzog von Osuna den, ein spanischer Grande zu sein, nach der großen spanischen Tradition in Pracht und Luxus, so wie jemand, der Poker spielt.

S. 672

viel verkaufen, um billig zu verkaufen, und billig verkaufen, um viel zu verkaufen.

S. 672

unserem Pinsel bieten sich die historischen Sittengemälde an, in denen eine angenehme Fiktion Personen bewegt, die den Typus bilden, der dargestellt werden soll. In dieser Rubrik wird uns unsere natürliche Neigung und unsere Pflicht als Spanier künftig veranlassen, die Darstellung der Sitten und Gebräuche unserer Nation zu bevorzugen ...

S. 673

ein stattlicher Jüngling von schmucker und anmutiger Gestalt, elegant gekleidet

S. 673

ich möchte schwören, es ist eine Börse, die er dort herausgeholt hat und nun in der Hand hält ... woraus ich schließe ... daß dieser Herr XIX. JAHRHUNDERT die Börse im Herzen trägt oder vielleicht das Herz in der Börse, ...

S. 674

Sich bewegen, weitergehen, nicht stillstehen: das ist der Geschmack, die Besessenheit, das Bedürfnis unseres Jahrhunderts. Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert der ständigen Bewegung. Die Menschen fühlen eine innere Unruhe, die es ihnen verbietet, im Zustand der Ruhe zu verharren: sie sind wie von der Tarantel gestochen oder vom Veitstanz befallen, man könnte meinen, daß in ihren Adern Quecksilber fließt statt Blut oder daß sie Dampf statt Lymphe haben und daß sie statt mit Eingeweiden mit einer Lokomotive im Leib geboren werden.

S. 675

Ein Dramenautor betrachtet die Trophäen, die noch auf der Bühne verstreut liegen, wo kurz zuvor zwei Tänzerinnen ihre Fähigkeiten gezeigt haben.

Bei ihrem Anblick erstarrt sein magerer Körper, als wäre er vom Blitz getroffen.

»Das also«, ruft er aus, »sind die Fortschritte der Zivilisation. Kränze wurden für den Kopf erfunden, und nun werden sie für die Füße gemacht, genau wie Stiefel und Schuhe. Wie weit werden die Errungenschaften des modernen Geschmacks die dramatischen Künste noch erheben!«

S. 677

Wir kämen nie zu einem Ende, wenn wir jeden einzelnen der alten ›Typen‹ unserer Gesellschaft zeichnen und denen gegenüberstellen müßten, die neuerdings durch die Veränderungen des Jahrhunderts entstanden sind.

S. 677

Im Grunde ist der Mensch immer derselbe, wenn auch in verschiedenen Verkleidungen der Form. Zeiten und Stunden werden sich ändern und vergehen, und alle diese Typen, die heute nagelneu sind, werden – wie wir – veraltet und rückständig sein, und unsere Enkel werden uns mit

homerischem Gelächter die Witze und Spottlieder heimzahlen, die wir unseren Großeltern gewidmet haben.

S. 679

Dieses kleine Werk kann kaum die Ehre beanspruchen, ›Roman‹ genannt zu werden. Die Schlichtheit seiner Handlung und die Wahrhaftigkeit seiner Details haben der Einbildungskraft keine großen Anstrengungen abverlangt. Es zu schreiben bedeutete nur: zusammentragen und kopieren. Wir hatten ja auch nicht vor, einen Roman zu schreiben, sondern wir wollten ein genaues, wahrhaftes und unverfälschtes Bild von Spanien darstellen, im besonderen vom gegenwärtigen Zustand seiner Gesellschaft, der Denkweise seiner Einwohner, von ihrem Charakter, ihren Vorlieben, ihren Sitten und Gebräuchen. Wir haben eine Abhandlung über das innerste Leben des spanischen Volkes, seine Sprache, seine Religion, seine Erzählungen und Überlieferungen geschrieben. Der Teil, den man einen Roman nennen könnte, bildet nur den Rahmen für dieses breite Bild, das wir bloß skizziert haben. Beim Zeichnen dieser Skizze wollten wir nur das darstellen, was der Natur und der Wahrheit entspricht, die unserer Meinung nach die wichtigsten Elemente eines Sittenromans sind. Deshalb wird man in diesen Seiten vergeblich nach vollkommenen Charakteren oder erstrangigen Bösewichten suchen, wie man sie im Melodrama findet; denn das Ziel eines Sittenromans muß darin bestehen, die Meinung zu bilden durch die Wahrheit über das, was man darzustellen sucht, und nicht, sie durch Übertreibung irrezuführen.

S. 679

Sie wollen unser schönes Land keinesfalls – freiwillig oder gezwungen – an den Karren jener Zivilisation spannen lassen.

S. 680

›Gaviota‹ (sc. ›Möwe‹) nennt man in der Umgangssprache eine leichtsinnige, unvorsichtige Frau, die viel schreit und grobe Umgangsformen hat.

S. 681f.

Als der Herzog allein geblieben war, ging er lange auf und ab. Im gleichen Maße, wie sich die Erregung legte, die die schreckliche Überraschung bewirkt hatte, welche sich seiner Seele während der Enthüllung von Stein bemächtigt hatte, erschien auf seinen Lippen ein verächtliches Lächeln. Der Herzog gehörte nicht zu jenen liederlichen und vulgären Männern von schändlichen Neigungen, denen die Ausschweifungen der Frau zum Aufputschen ihrer rohen Leidenschaften dienen, anstatt Abneigung und Widerwillen zu wecken. In seinem erhabenen, stolzen, geradlinigen und

vornehmen Gemüt konnten sich nicht Liebe und Verachtung gemeinsam niederlassen, die zartesten neben den widerwärtigsten Empfindungen. Wie der Schnee die Flamme des Brandopfers auf dem Altar, so erstickte die Verachtung in seinem Herzen jegliche Illusion. Die Frau, die er in seinen Gedichten besungen und die ihn im Traum verführt hatte, existierte für ihn schon nicht mehr.

S. 682

Dank einer beständigen Wachsamkeit habe ich sie dazu gebracht, daß sie von Anfang an Tränen und Launen erstickt hat; so wird sie nicht nur niemandem lästig, sondern sie lernt auch, sich selbst zu beherrschen. Sie ist besonders kräftig, kann schon gut laufen, aber sie spricht noch wenig, was mich übrigens nicht im geringsten beunruhigt.

S. 683

intime und bittere Kümmernisse

S. 684

Meine geliebte, gute Cecilia,
wenn Du diesen meinen letzten Brief erhältst, dann wirst Du schon von dem furchtbaren Schlag erfahren haben, den ich Dir, gezwungen durch mein grausames Schicksal, meine Schwäche, meinen verirrten Geist und mein unwiderstehliches Angezogensein durch den Abgrund zufügen muß. Meine Entscheidung beruht auf der Betrachtung, daß mein Verbleiben in dieser Welt für Dich nur Kummer und Verdruß bedeuten kann und daß besser ein großer Kummer ein für alle Mal die anderen beenden sollte. Ach, meine Liebe, welche zweiundzwanzig Jahre voll Elend und Kummer hat Dir die Heirat mit mir eingebracht! Und zur Krönung solltest Du den Rest Deines Lebens damit verbringen, einen Wahnsinnigen zu pflegen: denn ich fühle, wie der Wahnsinn mit seiner eisernen Hand von meinem Hirn Besitz ergreift. Welch eine Märtyrerkrone wirst Du im Himmel tragen, geliebtes, heiliges Wesen!

S. 684f.

Selbstmord. Donnerstag hat sich ein Herr erschossen, der Spanischer Konsul für Australien gewesen sein soll. Offenbar wurden bei ihm drei Briefe gefunden, einer davon an den Herzog von Marlborough ... Er bittet Seine Gnaden um Verzeihung dafür, daß er seinen Park ausgewählt hat, um dort sein Leben zu beenden, und er merkt an, daß er ein – vielleicht kindisches – Gefühl hat, er sollte dort sterben, wo es bebaute Felder und Hütten gibt, wo sich Eisenbahnen kreuzen und es Dinge des Lebens gibt; deshalb habe er Blenham Park für diesen Zweck ausgewählt, und er bittet den Herzog, dafür zu sorgen, daß er an dem Platz, wo er gestorben ist,

auch begraben werden möge, und dafür, daß man dort nach spanischem Brauch ein Kreuz errichten soll.

S. 686

In dieser engelsgleichen und sanften Hand ist das Zepter, das furchterregende Zeichen der Macht, der geheiligte Schlüssel, der die Pforten der gütigen Verzeihung öffnet. Wenn Tränen der Liebe und Dankbarkeit als würdiger Zoll es benetzen, fürchte nicht, daß sein strahlender Glanz matt werden könnte; und für den Boden deines Spanien sind diese Tränen befruchtender Regen.

Ja, edler spanischer Boden, sie sollen dich befruchten und deine unsterblichen Lorbeeren treiben lassen. Die Stimme, die von den königlichen Lippen aus über deine Felder strömt, ist ein sanfter Wind, der den wohlgefälligen Duft der schönsten Blume verteilt: Widerhall einer anderen Taube, die einen neuen Ölzweig einholt und dir ankündigt, daß an deinem Horizont der Regenbogen der Wohlfahrt auftaucht.

S. 686

Glückliche Doña Gertrudis, die von Apollo mit so schönen Gaben ausgestattet wurde ... Ihr wie auch der Coronado fehlt eine Sache, die man nicht hat, sondern von der Wiege auf erwirbt: Erziehung; denn in dem Maße, wie sie Genie im Überfluß besitzen, fehlt ihnen das comme il faut, der Takt und die poetische Kultur.

S. 686

Die Avellaneda und ich, wir sind sehr eng befreundet, gerade weil augenscheinlich unsere Wege wie unsere Temperamente sehr gegensätzlich sind. Das wird beweisen, daß man sich nicht ähnlich sein muß, um sich zu lieben. Sie ist eine grundgütige Frau, aber ich wünschte um ihres eigenen Glückes willen, daß ihr Blut weniger schnell flösse und daß ihr Geist sich weniger in so hohe Regionen erhöbe ..., so kommt es, daß sie sich in der Atmosphäre, die uns alle umgibt, nicht à son aise fühlt.

S. 686f.

Ich habe mehrfach wiederholt, daß ich keine Romane schreibe, denn die Absicht meiner Werklein besteht darin, das Romanhafte zu bekämpfen, dieses feine Gift auf dem guten und geraden Weg des wirklichen Lebens. Das ist eine Innovation, die dem leidenschaftlichen Roman eine neue Wendung gibt und ihn auf den schlichten Weg der Pflicht und der Natürlichkeit bringt.

S. 687

In der Gaviota gibt es fast keine Handlung; ihren Inhalt kann man in wenigen Worten wiedergeben; welch seltener Geniebeweis der Autorin, mit der Darstellung ganz gewöhnlicher Ereignisse zwei Bände zu füllen, in denen keine Zeile zuviel ist und in denen nicht einen einzigen Augenblick das Interesse nachläßt oder das Entzücken des Lesers ein Deut geringer wird! Das liegt an der bezaubernden Wahrheit ihrer Beschreibungen, an der besonderen Lebhaftigkeit der Dialoge und vor allem daran, daß von der ersten bis zur letzten alle Personen in bekannter Weise vom Leben geprägt sind.

S. 687

Die Intoleranz gegenüber dem wahrheitsgemäßen Sprechen von den Dingen und dem wirklichen Leben.

S. 688

... ich mag schwach gewesen sein, aber ich schäme mich nicht der Sünde, die von der Reue begraben wurde; denn niemals habe ich den Gatten beleidigt, den die Vorsehung mir gab, und erst als mich kein eheliches Band mehr auf die geschworene Treue verpflichtete, gewährte ich einer Liebe Eintritt in mein Herz, die ich vor Gott statthaft machte, damit er mir das Geheimnis vergab, das ich gegenüber meinem Volke bewahrte. Ich sage Dir diese Dinge, damit sie Dir nicht als Schutzschild dienen für Beziehungen, die aus Launen heraus entstehen. Ihr müßt zum ehelichen Frieden zurückkehren, um herbe Kritik zu vermeiden. Das ist sehr ratsam für die Ruhe des spanischen Volkes.

S. 690

Als sich am Ende der Zeremonie der Hofstaat mit Federn, Schärpen, Zierdegen und Umhängen der Estrade im Thronsaal näherte, mußte Ihre Majestät die Königin sich in ihr Ankleidezimmer begeben, um ihre Taille zu lockern. Doña Pepita Rúa eilte herbei, die Betschwester mit dem feinen Benehmen: sie war eine Dueña aus der Zeit Fernandos, ein vertrauter Schatten in den königlichen Vorzimmern. Als die dienstbaren Hände der Hofdame den drückenden Gürtel lockerten, atmete die Königin erleichtert auf: sie war sehr bewegt und duftete nach Weihrauch; während sie in der Kapelle das Grußwort des Heiligen Vaters anhörte, wäre sie beinahe außer sich geraten, und die selige Beklemmung der Zeremonie kam erneut über sie. Die Königin glaubte, in einer Welle seelenreiner Frömmigkeit zu versinken und ihre Augenlider bebten.

S. 692

Während der letzten Momente des Königs befand sich die Königin Doña María neben dem Bett ihres Gemahls, und in demselben königlichen Gemach waren Dr. Riedel, der Kardinal Benavides und der Conde de

Morphy. Als die Königin, die voll Anteilnahme die Bewegungen des Kranken beobachtete, Dr. Riedel sagen hörte, alles sei zu Ende, und die furchtbare Wahrheit begriff, sank sie am Kopfende des Bettes in sich zusammen und küßte die rechte Hand ihres unglücklichen Gatten; der Kardinal Benavides erfüllte die Pflichten seines heiligen Amtes; der Arzt konnte die Tränen nicht zurückhalten und verbarg sein Gesicht in den Händen; der Conde de Morphy, der treue Sekretär Seiner Majestät, eilte verzweifelt fort, um der Königinmutter und den Infantinnen, die voll ängstlicher Besorgnis im Beratungszimmer neben dem Schlafgemach des Königs warteten, die tragische Nachricht zu überbringen.

S. 693

Diese Szene habe ich in meiner streng wirklichkeitsgetreuen Zeichnung wiedergegeben. Auch die Einzelheiten sind authentisch: das Bett war aus vergoldetem Eisen, und darauf lag eine weiße Steppdecke; an der Wand auf der Seite des Kopfendes hingen zwei Gobelins mit volkstümlichen Szenen von Goya, an den Seitenwänden Gobelins mit Jagdszenen von Teniers; auf der rechten Seite des Bettes befand sich ein Sessel und weiter entfernt ein Nachttisch, auf dem ein Album mit Bildern der königlichen Familie lag; zwei Vorhänge schlossen den Alkoven ab, und das restliche Schlafgemach, das drei Balkone hat (der mittlere war verschlossen, um das Licht nicht eindringen zu lassen), war einfach ausgestattet: mit Gobelins von Tenier, einem Kristall-Lüster, der das Schiff Santísima Trinidad darstellt, einem Barometer, einem Waschbecken und einem Tischchen.

Unsere Abonnenten müssen diese kunstvolle Seite unseres erfolgreichen künstlerischen Mitarbeiters Juan Comba als getreue Wiedergabe der Wirklichkeit ansehen.

S. 694

Herr Comba, unser künstlerischer Mitarbeiter, der wenige Minuten nach dem Hinscheiden Seiner Majestät, des Königs (R.I.R), im Pardo-Palast eintraf, hat mit rückhaltloser Genauigkeit jene erhabene Szene in der Zeichnung festgehalten, die wir auf den Seiten 320 und 321 veröffentlichen. Unser Kollege und Freund liefert uns außerdem die folgenden Informationen:

»Als ich im Pardo-Palast eintraf, war der König gerade verstorben; einige treue Diener des erhabenen Verblichenen berichteten mir mit tränenerstickter Stimme von dem schmerzlichen Ereignis; ich konnte (dank einzigartiger Auszeichnungen, die ich niemals vergessen werde) sofort in das königliche Gemach eintreten, in dem ein junger und hoffnungsvoller König seinen Geist in die Hände des Schöpfers gelegt hatte ... Und während sich mein Herz angesichts des Trauerbildes, das sich meinen Augen bot, mit Schmerz erfüllte, ließ ich meinen Bleistift über das Papier eilen und protokollierte genau selbst die kleinsten Einzelheiten

der Szene, wie ich sie wahrheitsgemäß nach den Berichten jener Diener des Königs mir wieder vor Augen führen konnte.«

S. 696

Vor den Auslagen der Buchhändler verweilen die Passanten, um die schönen Seiten der Illustración Española y Americana zu betrachten, die die Geschichte der Regierungszeit Alfonsos XII. enthalten. Die modernen Zeitungen mit ihren Abbildungen werden mit der Zeit zu unschätzbaren Dokumenten von historischem Wert werden. Dort haben Bleistift und Pinsel von Tag zu Tag alle Ereignisse im Leben der Nation festgehalten: Comba, der hervorragende Künstler der Zeitungen der Señores de Carlos, ist der Chronist gewesen.

S. 698

... jener überaus traurige 25. November, an dem der großherzige Alfonso XII. seinen Geist in die Hände des Allerhöchsten legte, der durch seine Jugend und seine männliche Redlichkeit für das Vaterland zu einer berechtigten Hoffnung geworden war. Unauslotbare Geheimnisse, die weder der menschliche Blick durchdringen, noch das Denken erhellen kann! Möge der Allmächtige dem unglücklichen Fürsten ewige Ruhe gewähren! Möge er auch dem glücklosen Spanien seinen Schutz nicht verweigern!

S. 698f.

In der Geschichte gibt es merkwürdige Zufälle: vor zweiundfünfzig Jahren starb Fernando VII. und hinterließ seiner Gattin, Doña María Cristina, zwei verwaiste Töchter und die Regentschaft. Alfonso XII. hinterläßt ebenfalls zwei Waisentöchter, und die Regentin für die Zeit ihrer Minderjährigkeit heißt wieder María Cristina; aber dieses Mal liegt eine Komplikation vor: die Königin ist schwanger, und deswegen darf die Prinzessin Mercedes nicht unmittelbar zur Thronerbin proklamiert werden, weil ein männliches Kind geboren werden könnte, dem dann der Thron zustände. Damals machte der Königin Isabel ihr Onkel, Don Carlos, das Thronrecht streitig; ein neuer Don Carlos, ein Onkel dritten Grades der Prinzessin Mercedes, behauptet, er habe Rechte auf die Erbschaft des Mädchens. Damals gab es nur diese einzige Gefahr für das bedrohte Interregnum; aber eine so unmittelbare Gefahr, daß achtundvierzig Stunden nach dem Tode des Königs Fernando in großen Teilen des Königreichs die Gardia Civil in Waffen stand. Von dieser Seite ist die Gefahr heute nicht so unmittelbar; aber dafür hat die gegenwärtige Situation einen anderen Feind in Gestalt der republikanischen Partei, die es damals in unserem Land noch nicht gab.

S. 700

Gedruckt auf Maschinen der Firma ALAUZET, Paris (Passage Stanislas, 4).

S. 700

BEI NERVÖSEN KRANKHEITEN: KAPSELN VON DR. CLIN. DURCH DIE MEDIZINISCHE FAKULTÄT PARIS PREISGEKRÖNT. MONTYON-PREIS Die ECHTEN CLIN-KAPSELN aus Kampferbromid erhalten Sie in allen größeren Apotheken und Drogerien. FIRMA CLAN ET CIE. – PARIS

S. 700

Verwechseln Sie nicht unsere Firma, die seit 45 Jahren besteht, mit Warenhäusern und anderen Firmen, die Möbel verkaufen, ohne etwas davon zu verstehen, weil sie sie nicht selbst herstellen.

S. 701

Unser Katalog geht Ihnen frei Haus zu. Bestellen Sie ihn mittels eines frankierten Briefes.

S. 706f.

Ich für meinen Teil verdanke dem Unglück den Kontakt mit Menschen und Dingen, die zum modernen Europa gehören; und weder jetzt noch in der Zukunft wird es meine Schuld sein, wenn Spanien nicht in diesem modernen Europa die Stellung einnehmen wird, die seiner Geschichte würdig ist ... Wie auch immer ich sterben werde, ich werde ein guter Spanier geblieben sein und – wie meine Vorfahren – ein guter Katholik, aber auch – als Mensch des Jahrhunderts – ein echter Liberaler.

S. 707

Ich habe die Absicht, König aller Spanier zu sein;
ich bin sicher, daß ich, wenn ich ganz Spanien in ein Barcelona umwandeln könnte, aus meinem Vaterland eine große Nation gemacht hätte.

S. 709

Meine Herren Abgeordneten: ich gehöre nicht zur Welt der Theologie und des Glaubens; ich gehöre – so glaube ich es jedenfalls – zur Welt der Philosophie und der Vernunft. Aber wenn ich je in die Welt, aus der ich stamme, zurückkehren müßte, würde ich mich gewiß nicht der protestantischen Religion zuwenden, deren Kälte meine Seele, mein Herz und mein Gewissen verschmachten läßt, dieser protestantischen Religion, die schon immer die Feindin meines Vaterlandes, meiner Rasse und meiner Geschichte gewesen ist; ich würde zu dem schönen Altar zurückkehren, dem ich die großartigsten Empfindungen meines Lebens

verdanke; ich würde vor der heiligen Jungfrau auf die Knie sinken, die mit einem Lächeln meine ersten Leidenschaften verschönt hat.

S. 710

Seit zwei langen Jahren trage ich die spanische Krone, und Spanien lebt in beständigem Kampf, und jeden Tag sieht es das Zeitalter des Friedens und des Glücks, das ich so heiß ersehne, sich weiter entfernen. Wenn die Feinde seines Glücks Ausländer wären, dann würde ich an der Spitze dieser ebenso tapferen wie ergebenen Soldaten als erster gegen sie kämpfen; aber alle diejenigen, die mit dem Schwert, mit der Feder, mit dem Wort das Unglück der Nation verschärfen und verewigen, sind Spanier; alle beanspruchen den süßen Namen des Vaterlandes, alle kämpfen und schwingen den Degen um seines Wohles willen; und unter dem Kampfgetöse, unter dem wirren, betäubenden und widersprüchlichen Geschrei der Parteien, unter so vielen und so entgegengesetzten Äußerungen der öffentlichen Meinung ist es unmöglich, die Wahrheit zu erkennen, und noch unmöglicher ist es, ein Heilmittel für so große Übel zu finden.

S. 711

Man muß bekennen – denn es ist nutzlos, die Wahrheit zu verbergen –, daß eine der größten Schwierigkeiten, auf die heute in Spanien jegliche Politik mit hochgesteckten und weitreichenden Zielen stößt, die leblose Gefügigkeit aller sozialen Klassen ist; denn es besteht kein Zweifel darüber, daß das, was keinen Widerstand leistet, auch keine Stütze sein kann. Unbezweifelbare, offensichtliche Tatsache ist es, daß uns eine unendliche und trostlose Schlaffheit gefangennimmt, und daß, obwohl so viel Zeit vergangen ist, seitdem das revolutionäre Fieber nicht auf natürliche Art sein Ende gefunden hat, es nicht möglich gewesen ist, bestimmte Zeichen der Wiedergeburt einer geordneten Aktivität in der öffentlichen Meinung mit Leben zu erfüllen. Ohne eine solche ist das Leben der parlamentarischen Regierungen unsicher und ganz außerordentlich schwierig.

S. 714

Wenn die ›Idee der Menschheit‹ bekannt und das Interesse an ihrer Verwirklichung geweckt sein wird, dann wird das Licht der Wahrheit eines jeden Geistes im anderen leuchten; die heilsame Lehre wird sich von einem Volk zum anderen verbreiten; überall werden sich diejenigen, die aus dieser Idee leben, vereinigen und verstehen; alles, was heute die Menschen bedrückt, wird im Heil des Ganzen neugestaltet und in neue Bande der Menschenliebe verwandelt werden.

S. 715

Du sollst das Gute nicht aus Hoffnung, noch aus Furcht, noch aus Lust tun, sondern um des Guten selbst willen: dann wirst du in dir die feste Hoffnung auf Gott spüren, und du wirst ohne Furcht und Eigensucht und in heiliger Ehrfurcht vor den göttlichen Gesetzen leben.

S. 716

– Halt der Zug! – Anhalten kann er nicht.
– Wohin fährt dieser Zug?
– Er ist auf dem Weg durch die Welt
auf der Suche nach dem Ideal.
– Wie ist sein Name? – Fortschritt.
– Wer reist in ihm? – Die Menschheit.
– Wer steuert ihn? – Gott selbst.
– Wann wird er anhalten? – Niemals.

S. 717f.

Mein lieber Antonio, heute bin ich voll Angst und Schrecken. Stell Dir vor: gestern kam Nicolás Salmerón y Alonso, Ex-Präsident der spanischen Ex-Republik und Professor für Metaphysik an unserer Universität, in den Hörsaal; und nachdem er sich den Schweiß abgewischt, den Kopf in die Hände gestützt und heftig geschnaubt hatte, sprach er die folgenden Worte, die ich wörtlich, ohne Kommentar oder Erklärung, wiedergebe: »Ich (das Wesen, das ich bin, das vergängliche, rationale Wesen) habe mit Ihnen innere und äußere Beziehungen. Was die inneren Beziehungen angeht, so vereinen wir uns unter der Einheit der Wissenschaft, ich bin Lehrer und Sie sind Schüler. Wenn wir die äußeren Beziehungen betrachten, so verlangt die Gesellschaft von Ihnen eine Prüfung; ich bin der Prüfer, Sie sind die Prüflinge. Ich muß Ihnen eine offizielle und eine offiziöse Mitteilung machen: beginnen wir mit der zweiten. Als Freund muß ich Ihnen mitteilen: es ist unnötig, daß Sie sich zum Examen melden, denn ich bin entschlossen, niemanden bestehen zu lassen, der nicht mindestens zwei Jahre bei mir studiert hat. Um die Metaphysik zu erlernen, reicht eine Vorlesung nicht aus – noch deren zwanzig.«

S. 720

Da ich mich nun schon einmal erhoben habe und da kein Anlaß besteht, in unsere brüderliche Zusammenkunft Groll und Zwist von außen hereinzutragen, bringe ich einen Trinkspruch auf die lusitanischen Professoren aus, die uns die Ehre geben, an diesem Fest teilzunehmen, und die ich – wie wir es alle tun sollten – als Brüder ansehe, denn sie sprechen eine spanische Sprache und gehören zur spanischen Rasse. Und ich sage nicht iberisch, weil die Worte Iberismus und iberische Einheit

einen irgendwie üblen progressistischen Beigeschmack haben. (Gemurmel.) Ich wiederhole: jawohl, spanisch.

S. 721

Pelayo lebt heute unter den ›Neos‹. Aber er ist bestimmt dort auch nicht zufrieden, denn zwischen ihnen und ihm liegen, allem Anschein zum Trotz, Abgründe. Trotz – oder vielleicht wegen – seiner ungemäßigten Lobreden wird er sie eines Tages verlassen. Er wird ihnen an dem Tag entrinnen, an dem er bemerkt, daß der Weihrauch vergiftet ist.

S. 722

Nicht alle diese Bücher waren gleich wertvoll, und sie konnten es auch nicht sein; aber keines von ihnen konnte der verständige Leser zurückweisen: keines, in dem man nicht beständig Proben von fruchtbarer Erfindungsgabe, von genialischer Kunstfertigkeit und manchmal auch von höchst klarer historischer Urteilsfähigkeit, verborgen hinter dem äußeren Schein der Anmut, sah. Die Vaterlandsliebe – nicht die hitzige, provokative und ungemäßigte, sondern jene, die, weil sie glühend und ehrlich ist, sparsam in ihren Ausbrüchen erscheint – ließ sich in den meisten dieser Erzählungen vernehmen.

S. 722f.

Ich rede von seiner Tendenz, und auf etwas anderes kann sich die Kritik nicht erstrecken, denn solange die einzige Autorität, die in dieser Beziehung Beachtung verdient, sich nicht geäußert hat, darf niemand – wenn er sich nicht als verwegen oder noch als etwas Schlimmeres bezeichnen lassen will – in ein fremdes Gewissen eindringen oder Bannflüche ausstoßen, die ruchlos die empfindlichsten Fasern der Seele zerreißen können. Ein Roman ist kein dogmatisches Werk und darf nicht mit derselben Strenge beurteilt werden wie eine theologische Abhandlung. Wenn der Romanautor den Regeln seiner Kunst treu bleibt, wird sein Werk einen weitgehend unpersönlichen Charakter haben, und er selbst muß außerhalb seines Werkes bleiben. Wenn wir aus dem, was seine Protagonisten äußern, Folgerungen oder Vermutungen über sein Denken ziehen können, so haben wir deswegen doch nicht das Recht, ihn mit einer von ihnen zu identifizieren.

S. 723f.

Es tut mir leid, sagen zu müssen, daß sich in den früheren (sc.: Romanen von Galdós, im Gegensatz zu den nach 1881 entstandenen) neben hervorragenden Dingen, neben höchst getreuen Bildern der Wirklichkeit, in exzessiver Weise die Spur des französischen Naturalismus bemerkbar macht, der damals mit fliegenden Fahnen seinen Einzug in Spanien hielt

und unter unserer Jugend bemerkenswerte Schüler gewann, die würdig gewesen wären, eine bessere ästhetische Lehre zu vertreten und zu praktizieren. Dieser Lärm ist so schnell vergangen wie jede Scheinbegeisterung. Viele, die bei der Lektüre der endlosen Serie der Rougon-Macquart gähnten und nicht wagten, es zuzugeben, beginnen nun, diese Erzählungen als langweilig und brutal zu charakterisieren, diese Psychologie (oder besser: Psychophysik) als trivial und oberflächlich, das mechanische Weltkonzept, auf dem dort beharrt wird, als gemein und verächtlich; den pseudowissenschaftlichen Apparat, mit dem die Schlußfolgerungen des gewöhnlichsten Determinismus, des einzigen Gesetzes, das in diesen Romanen das Handeln bestimmt oder, besser gesagt, die Triebe der sogenannten Bestie Mensch, einem elenden Opfer von Erbkrankheiten und Nervenkrisen, als pedantisch und unangemessen; dadurch wird nicht nur das menschliche Wesen seines Besten beraubt; gleichzeitig verliert der Roman jegliches dramatisches Interesse, das nur aus dem Konflikt zwischen dem freien Willen verschiedener Personen oder aus dem Kampf zwischen Freiheit und Leidenschaft entstehen kann.

S. 724

Wir wollen diese unvollständige, wenn auch ausführliche Kritik nicht beenden, ohne dem ersten unter den zeitgenössischen spanischen Romanautoren unseren Glückwunsch auszusprechen, und auch nicht ohne den Leser zu ermuntern, die Seiten dieses Buches, das ebenso reich an Lehren wie an Schönheiten ist, unbedingt zu genießen.

S. 726

Sie waren zwei Wesen, die auf dem Gebiet der Gefühle durch die Idee getrennt waren; auf dem stürmischen Feld der Physiologie waren sie durch die Schönheit vereint.

S. 731

Denn wenn du, frommer und gutwilliger Leser, der du an den Ufern der Bäche von Milch und Honig sitzest, die das Himmlische Jerusalem befruchten, in dem du wohnst, geglaubt hast, daß die Begriffe ›gut‹ und ›böse‹ in allen Herzen mit derselben Klarheit bestehen, wie du sie in deinem von der Gnade erleuchteten Bewußtsein besitzest, so befindest du dich in einem himmelschreienden Irrtum. In der Welt – und vor allem in einer bestimmten Art von Welt – pflegt das Böse sich selbst nicht zu kennen, eben wegen der Verwirrung der Ideen, die in allen Ordnungen herrscht. Wenn die Zügellosigkeit allgemein ist, geschieht in einer Gesellschaft dasselbe wie an Bord eines Schiffes: weil alles sich in gleicher Weise bewegt, scheint es, als bewege sich niemand; jemand muß anhalten und einen Fixpunkt bilden, der die Überstürzung der anderen und die gefährliche Richtung derjenigen markiert, die weitergehen. Niemals wirst du einem Schielenden sein Schielen deutlich machen können, wenn

du ihn nicht vor einen Spiegel setzst, der ihm seinen schiefen Blick getreulich darstellt; denn das Auge im Gesicht, das dazu dient, die anderen zu sehen und zu erkennen, kann nicht ohne ein Wunder, das der Gnade, die du genießt, gleichwertig wäre, sich selbst sehen und erkennen. Groß und barmherzig wäre also das Werk des Buches, das als Fixpunkt diente, um denen auf dem Schiff mitzuteilen, daß sie sich vom Ufer entfernen; das dem unglücklichen Schielenden als getreuer Spiegel diente, damit er zunächst dort seinen verzerrten Blick erkennen und diesen schließlich an sich selbst hassen lernt.

Und hiermit habe ich dir genau erklärt, warum ich mich manchmal bei ziemlich kleinlichen Einzelheiten aufhalte, die ich als Künstler verachten müßte und zu denen ich als Gottesmann mich nicht hinablassen würde.

S. 732

Indem sie aber einen Schritt vorwärts ging, machte sie nur eine Bewegung, eine bloße Kleinigkeit, eine von denen, die die Männer in Staunen versetzen und die Engel ergötzen: sie tauchte die Hand in das Weihwasserbecken und benetzte sich mit den Fingerspitzen ...

S. 733

die Sphäre der reinen Gefühle ...

das stürmische Feld der Physiologie ...

Marias Liebe veränderte sich nicht, sie blieb immer eher leidenschaftlich als zärtlich und so wenig vergeistigt wie zu Beginn.

S. 736

Was seine (sc. Zolas) Fehler oder besser Exzesse betrifft, so sind sie derart zahlreich und deutlich, daß sie für die Mehrheit unerträglich werden müssen – wenn sie es nicht schon geworden sind. Der Sündenfall besteht darin, als Thema nicht nur eines Romans, sondern eines ganzen Romanzyklus, die Odyssee einer Neurose durch das Blut einer Familie zu nehmen. Wenn man das als einen Ausnahmefall ansehen könnte, würden wir es noch geduldig ertragen; aber wenn die Rougon unsere zeitgenössische Gesellschaft darstellen und symbolisieren sollen, dann protestieren wir und weigern uns, uns für eine Herde von physisch und psychisch Kranken, wie die Rougon es sind, zu halten. Es gibt, Gott sei Dank, von allem in der Welt, und sogar in diesem tuberkulösen und anämischen Zeitalter gibt es noch Menschen, die einen gesunden Geist in einem gesunden Körper haben.

Nun wird der neugierige Leser fragen: untersucht Zola nur pathologische Fälle? Gibt es denn in der Galerie seiner Personen nicht eine, die nicht an einer Krankheit des Leibes oder der Seele (oder beider gleichzeitig) leidet? Wenn es sie denn gibt, dann sind sie dermaßen unbedeutend und nutzlos, daß ihre Gesundheit und ihre Güte zu Stumpfheit werden und noch verabscheuenswürdiger erscheinen als die

Krankheit und das Laster ... Zolas tugendsame Helden sind kraft- und willenlose Marionetten. Aktiv ist bei Zola nur das Böse: das Gute gähnt und geht aus Dummheit unter. Vorsicht vor der in ihrer Art einzigen ehrenwerten Frau aus Pot-Bouille! Ach, und der einfältige Protagonist aus dem Bauch von Paris! Man muß die Bösen einfach bevorzugen, sie sind wenigstens von Meisterhand beschrieben und schlafen nicht ein.

S. 737f.

Als ich heute morgen dein Briefchen las, zerschmolz mir das Herz vor Zärtlichkeit. Gestern habe ich die ganze Nacht von Dir geträumt. Nun siehst Du, ob ich mir Gewalt antun muß, um Dich liebevoll zu behandeln und Dich in Rausch und Taumel zu umarmen. Soll ich Dir die Wahrheit sagen? Ich habe mich Dir gegenüber immer zurückgehalten, und zwar aus Angst, Dir körperlichen Schaden zuzufügen, aus Angst, Deiner geliebten Gesundheit zu schaden. Immer habe ich (lach nicht, und schlag mich nicht) Dich angesehen wie die kräftigen Ehemänner ihre empfindlichen und zärtlich geliebten Frauen, denen gegenüber sie ménagements üben. Im übrigen – mit Deiner Erlaubnis und auf Deine Bitten hin – fällt es mir leicht (und ist es mir angenehm), Dich tausendfach zu liebkosen. Dazu bewegt mich nicht nur die große Zuneigung zu Dir, sondern ebenso die Tatsache, daß ich eine zärtliche galizische Turteltaube bin. Du wirst sehen, wieviele Dummheiten ich tue und sage. Wollen wir wetten, daß Du lachen wirst?

Mein Herzensdummkopf: ich brenne darauf, mich mit dem Blick und den Armen und dem ganzen Leib auf Dich zu werfen. Ich werde Dich plattdrücken, Dich zerquetschen. Danach werden wir schön über Literatur und die Akademie und über Dummheiten reden. Aber vorher werde ich Dir ein Bäckchen abbeißen.

Mein Liebling, gebe Gott, daß Du in diesen Tagen schläfst. Denk nicht viel nach, nein.

S. 738

Ja, ich schlafe mit Dir, und das werde ich immer tun, und wenn es aus irgendeinem Grund zu verurteilen ist, gut, sehr gut, dann schmeckt es nach Seligkeit, und wenn nicht, auch sehr gut, dann ist es immer noch ein unendliches Glück, das ich mit Dir und nur mit Dir auskosten kann, denn Du hast die größte Anmut, und Du gefällst mir besser als irgendein Buch. Ich sollte wirklich das Lesen aufgeben und nur noch Dich entziffern.

S. 738

Vor der offiziellen Moral bin ich schutzlos, aber es sieht mir so aus, als ob Du und ich in dieser Hinsicht ein bißchen nihilistisch wären.

S. 739

Mein Leben: gerade habe ich den Zug versäumt, der uns nach Spanien bringen sollte; ich habe ihn wegen meiner Tante versäumt, die im letzten Moment begann, Rosenkränze einzukaufen ...

Wir müssen uns sehen, und ich wünsche es mir außerdem sehr.

Vielleicht können wir am Dienstag ankommen, aber dann erst am Nachmittag. In diesem Fall werde ich Dich mit einem Briefchen benachrichtigen.

Ich bin Deine Maus, die Dich liebt und sehr wütend über diesen Zwischenfall ist.

Dieses Mal habe ich hier nicht die gewohnten religiösen Empfindungen verspürt. Warum wohl nicht?

Einen kleinen Augenblick lang waren sie da, aber dann ... verflogen sie.

Ich liebe Dich von ganzer Seele.

S. 740

Aber die von unseren Romanschreibern so sehr vernachlässigte Mittelklasse ist das große Vorbild, die unausschöpfliche Quelle. Sie ist heute die Grundlage der sozialen Ordnung; durch ihren Unternehmungsgeist und ihre Intelligenz ergreift sie die Souveränität über die Nationen, in ihr findet sich der Mensch des XIX. Jahrhunderts mit seinen Tugenden und Lastern, mit seinem vornehmen und unersättlichen Streben, seinem Drang nach Reformen, seiner erstaunlichen Aktivität. Der moderne Sittenroman muß ausdrücken, wieviel Gutes und wieviel Schlechtes es in der Tiefe dieser Klasse gibt; er muß die unaufhörliche Bewegung ausdrücken, die sie umtreibt, den Eifer und die Beharrlichkeit, die sie an den Tag legt, wenn es darum geht, bestimmte Ideale zu finden und bestimmte Probleme zu lösen, und er muß den Ursprung und das Heilmittel bestimmter Übel, die die Familien zerrütten, kennen.

[Übersetzungen: 1700-1833. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 1949
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 2, S. 1202 ff.)]
3 *S. 740*

in angenehmer Form die wichtigsten militärischen und politischen Ereignisse des dramatischsten Zeitraums des Jahrhunderts darstellen mit dem Ziel, die Freunde solcher Lektüren zu unterhalten (und sie vielleicht auch – aber nur ein wenig – zu belehren).

3 *S. 742*

Die Flüssigkeit rann durch die Straßen und vermischte sich an einigen Orten mit dem Rot des Blutes, das so achtlos vergossen worden war, als seien die menschlichen Körper Weinschläuche, die sich leeren und wieder füllen ließen.

3 *S. 743*

Die von den Philosophen und Denkern ausgestreute Saat geht erst dann auf, wenn sie in die Gehirne und in die Seelen derjenigen eindringt, die das menschliche Elend am unmittelbarsten ertragen: derjenigen, die Hunger leiden und in Lumpen gehen, die alle Lasten tragen und keine Wohltaten genießen.

... aber damit aus Revolutionen nützliches Leben hervorgeht, müssen sich die Kraft des Denkens und die der Mechanik oder des Impulses vermählen und vermehren.

3 *S. 745*

»Mein Sohn! Als ich Dir gegen Ende des Jahres 74 in einem kurzen Brief den Vorfall von Sagunto ankündigte, nahm ich den Gedanken vorweg, daß die Restauration *die Zeiten der Dummheit* eröffnete, die Zeiten des Müßigganges und eurer kränklichen Schlaffheit ...

Der Frieden, mein Sohn, ist, wie Dichter und Redner sehr schön gesagt haben, ein Geschenk des Himmels, wenn damit die Ruhe eines Volkes gemeint ist, das es verstanden hat, seine Kräfte zu entwickeln und für seine physiologische und moralische Existenz zu stärken und sie durch alle Bindungen und Beziehungen des Zusammenlebens zu vervollständigen. Aber der Frieden ist ein Übel, wenn er die Faulheit einer Rasse bedeutet und ihre Unfähigkeit, praktische Lösungen für die grundlegenden Bedürfnisse nach körperlicher und geistiger Nahrung zu finden. Die Entwicklung der *Zeiten der Dummheit,* die ich Dir ankündigte, wird sich, wie Du sehen sollst, in Jahren und Lustren der Schlaffheit, der langsamen Lähmung, die Euch zur Auflösung und zum Tod führen wird, vollziehen ...

Das Wort ›Revolution‹ ruft Bestürzung hervor. Aber wenn Ihr nicht ein anderes, weniger erschreckendes Wort erfindet, werdet Ihr keine andere Möglichkeit haben, als dieses zu benutzen, wenn Ihr nicht an dem schleichenden Kräfteverfall sterben wollt, der den müden Körper Deiner Nation heimsucht. Erklärt Euch zu Revolutionären oder, wenn Euch dieses Wort besser gefällt, zu unbezähmbaren Widerspenstigen, hartnäckig in der Rebellion. In der Situation, in die Ihr im Laufe der Jahre gelangen werdet, wird die revolutionäre Idee, die Haltung der Unbändigkeit, wenn Ihr wollt, das einzige Lebenszeichen darstellen. In der Sprache der Dummen mag man das ruhig weiterhin als Frieden bezeichnen, was in Wirklichkeit Auflösung, Verfall und Tod ist ... Seid standhaft im Protest, seid männlich und romantisch, und solange Ihr den Tod nicht besiegt habt, kümmert euch nicht um *Mariclío.* Ich fühle mich schon zu sehr wie eine Gestalt der Klassik, ich langweile mich ..., ich schlafe ...«

3 *S. 750f.*

Für Ana gab es im vierten Akt keine Berührungspunkte mit den Ereignissen ihres eigenen Lebens ..., sie war noch nicht bis zum vierten Akt gekommen. Sollte so die Zukunft aussehen? Würde sie erliegen wie

Doña Inés? Würde sie, wahnsinnig vor Liebe, in die Arme Don Juans sinken? Sie hoffte es nicht; sie glaubte, stark genug zu sein, niemals den Körper hinzugeben, diesen elenden Körper, der ohne jeden Zweifel das Eigentum von Don Victor war. Wie auch immer: was für ein poetischer vierter Akt! Doña Inés sagte:

> Don Juan, Don Juan, bei Deiner
> ritterlichen Gesinnung flehe ich Dich an ...

Diese Verse, die die prosaische Dummheit lächerlich und trivial zu machen versucht hat, indem sie sie mit ihrem Geifer besudelt und tausende von Malen über ihre Lippen, die schleimig wie ein Krötenbauch sind, hatte gleiten lassen, klangen an diesem Abend für Ana wie der erhabene Ausdruck einer unschuldigen und reinen Liebe, die sich dem geliebten Wesen mit dem Glauben hingibt, der jeder großen Liebe eigen ist. Da konnte Ana sich nicht mehr beherrschen und weinte, weinte in einem unendlichen Mitgefühl für Doña Inés. Was sie dort sah, war keine erotische Szene mehr, es war etwas Religiöses; die Seele erhob sich zu den höchsten Gedanken, zum reinen Empfinden der allumfassenden Barmherzigkeit ... sie wußte nicht, wohin; das lag daran, daß sie spürte, wie sie unter dem Eindruck so starker Gefühle schwach wurde.

3 *S. 751*

Don Alvaro erschien der Vorwand sehr wahrheitsgetreu, sehr genial und angebracht, Don Luis zu bezwingen und sich im Hause seiner Verlobten als Bräutigam festzusetzen. Abenteuer dieser Art hatte er schon zu glücklichem Ende gebracht.

3 *S. 751*

Quintanar legte seine Gedanken zur Dramenliteratur dar, wobei er abschließend wie immer seine Theorie der Ehre erklärte, so wie man sie im Goldenen Zeitalter verstanden hatte, als in unserem Reich die Sonne nicht unterging.

3 *S. 752*

Obwohl Don Alvaro das Drama von Zorrilla unmoralisch, falsch, widersinnig, sehr schlecht fand und obwohl er zu sagen pflegte, der *Don Juan* von Molière (den er nicht gelesen hatte) sei viel besser, hielt er es nun für richtig, das beliebte Stück zu loben. Das tat er in der Ausdrucksweise eines dankbaren Gazettenschreibers.

3 *S. 752*

Quintanar verzieh Zorrilla nicht den Einfall, Mejía zu fesseln, und das Abenteuer des Don Juan mit Doña Inés de Pantoja fand er eines *caballero*

unwürdig. ›So kann jeder ein Eroberer sein.‹ Aber davon abgesehen hielt er das Stück von Zorrilla für ein schönes Werk, obwohl es in unserem modernen Theater bessere gebe.

3 *S. 757*

»Wozu ist ein Nest gut?«, fragt sich Isabel voll Überraschung: das ist eine dunkle Frage, die sich der Kuhhirtin wie der Prinzessin stellt, und über die beide unaufhörlich nachdenken; doch vergeblich strebt nach ihrer Lösung diejenige, deren Leben – fast wie in einem Kloster – aus Gebeten und Plaudereien, aus Tafeln, Musizieren, Spazierengehen und Lesen bestand ...

Das Nest betrachtend und in Gedanken an ihre Ehe, wirft sie glühend den vorüberfliegenden Vögeln verwirrte Blicke zu, die bald Unschuld, bald Angst, bald Begierde enthüllen; weil sie Frau ist (ohne es schon zu sein), erstrahlten angesichts des tiefen Geheimnisses jenes Nestes ihre blauen Augen in einem ungeahnten Glanz.

3 *S. 758*

Obwohl sie im Kloster erzogen worden war, fühlte sie in ihrem edlen Denken etwas mehr als Erwartung und Vertrauen, Unwissenheit und Seelenreinheit, Glauben und Hoffnung; als sie sich ihrem Schlafgemach gegenüber sieht, am Abgrund süßer, kommender Liebe, macht sie das Blut, das in ihr Antlitz strömt, scharlachrot. Aber fürchtet nicht – beim Gott der Scham –, daß ich ihr ganzes Leben mit allem Taumel, allen Geheimnissen erzähle. Ich würde gerne davon berichten, aber ich kann es nicht, denn ich weiß, daß vor der Tür eines jeden Hochzeitsgemachs ein Engel Stillschweigen befiehlt und dann lächelnd einen Finger auf seinen Mund legt.

3 *S. 758*

In dem kleinen Gedicht liegt etwas Künstliches, etwas, das zwar die Schönheit nicht ausschließt, uns aber am Ende die Natur, so wie Gott sie geschaffen hat, vermissen läßt. Werden Sie glauben, Herr Campoamor (Sie werden es nicht glauben wollen), daß ich – trotz Petrarca und Horaz und des Orients – mehr Natürlichkeit und Schlichtheit in einigen Versen von Garcilaso und Fray Luis finde als in einigen Abschnitten der *Kleinen Gedichte,* in denen Ihre arglosen Mädchen mit den Vögeln reden?

3 *S. 759*

Ich kam verzweifelt nach Paris, um nicht in Madrid eine gewisse hartherzige Person zu sehen.

3 *S. 759*

Ich fahre entschlossen zu einem Grenzort, um dort zu sterben! ... Denn ich kam her – rief sie aus – und fand als Ehemann den hartherzigen Mann wieder, den ich als Junggesellen liebte.

3 *S. 759*

Als ich sah, daß in einem so kurzen Traum mein Leben aus der Bahn geraten war, wurde mein schwarzes Haar plötzlich weißer als Schnee.

3 *S. 760*

Als ich endlich, vom Gewicht meines Unglücks gebeugt, eingeschlossen im Eisenbahnwagen saß, als sei ich in der Hölle gefangen, und jeden einzelnen Tag des kommenden Jahres in meiner großen Unruhe verfluchte, ohne Seele und wie eine unnütze Ware, brachte mich der Schnellzug wieder nach Paris.

3 *S. 760*

Gewidmet dem Straßenbauingenieur, dem berühmten Schriftsteller José de Echegaray.

3 *S. 761f.*

Wenn ich an die schlichte Frömmigkeit denke, mit der ich in meiner frühesten Jugend in unsere alten Kathedralen trat, wo ich vor dem Kreuz kniend meine Augen zu Gott erhob und von den himmlischen Seligkeiten träumte, dann schlage ich mir heute bestürzt an die Stirn und suche mit fieberhafter Gier nach meinem verlorenen Glauben: was gäbe ich dafür, ihn so strahlend und schön wiederzufinden, wie ihn mir Unseligem in jenem Alter das Leben gegeben hatte.

3 *S. 762*

Ankommen! Aber wo? ... Das menschliche Denken kämpft vergeblich; vergeblich verstößt es gegen sein verborgenes und geheimnisvolles Gesetz. An der Glut der Sonne verbrennt es seine Flügel und vermag weder das Problem zu deuten noch das Rätsel der Sphinx zu lösen.

Rette uns, Christus, rette uns, wenn es stimmt, daß deine Macht nicht gestorben ist. Rette diese unglückliche Gesellschaft, die vom Gewicht ihres eigenen Stolzes in den Abgrund gezogen wird und vielleicht eher krank als schuldig ist ...

3 *S. 763*

Als das Entzücken des Honigmondes noch andauerte und der Jubel der Hochzeitsfeier noch nicht verklungen war, versenkte der zerstörerische Tod sie in die Ewigkeit, nicht in das Vergessen.

Beweint sie aufrichtig und ohne Zurückhaltung, beweint die Frau, die ihr verloren habt; denn die Ehre eines so jungen Königs wird nicht durch die Tränen des Königs, der ein so guter Gatte ist, geschmälert.

3 *S. 764*

Einsam, traurig und stumm liegt jener Friedhof da; seine Bewohner weinen nicht ... Wie glücklich sind die Toten!

3 *S. 764f.*

Ich kenne einen langen und seltsamen Hymnus, der in der Nacht der Seele ein Morgenrot ankündigt, und diese Seiten sind Kadenzen dieses Hymnus, die der Luftzug in den Schatten verbreitet.

3 *S. 765*

Ich würde gerne, die widerspenstige, dürftige menschliche Sprache beherrschend, in Worten schreiben, die gleichzeitig Seufzer und Gelächter, Farben und Noten sind.

...

das bin ich, der ich aufs Geratewohl durch die Welt streife, weder daran denkend, woher ich komme, noch wohin mich meine Schritte führen werden.

3 *S. 765*

Um zwölf Uhr morgens nach einem ausführlichen Frühstück und mit einer Zigarre im Mund wird sich der Leser von *El Contemporaneo* nicht sehr beeindrucken lassen.

3 *S. 766*

Der Berg war mit Leichen übersät. Die Wölfe, die man hatte ausrotten wollen, hielten ein blutiges Gelage.

3 *S. 766*

... die Seelen der Toten rennen, in Fetzen ihrer Leichentücher gehüllt, wie eine phantastische Jagdgesellschaft durch Gestrüpp und Dornenbüsche. Entsetzt schreien die Hirsche, die Wölfe heulen, die Schlangen zischen fürchterlich, und am nächsten Morgen hat man im Schnee die Spuren der fleischlosen Füße der Skelette gesehen. Deswegen heißt der Ort in Soria ›Berg der Seelen‹, und deswegen wollte ich ihn verlassen, bevor es Nacht wird.

3 *S. 766f.*

Als die entsetzten Diener kamen, um ihr die Nachricht vom Tode des Erstgeborenen von Alcudiel, den man am Morgen von den Wölfen zerrissen im Dickicht des ›Berges der Seelen‹ gefunden hatte, zu bringen, trafen sie sie bewegungslos an, verkrampft, mit beiden Händen an eine der Ebenholzsäulen des Bettes geklammert, mit verdrehten Augen, offenem Mund, mit bleichen Lippen, mit starren Gliedmaßen, tot. Tot vor Entsetzen!

3 *S. 768*

Nun da für mein Leben traurig und farblos das Ende der Hoffnung gekommen ist, laß uns Schritt für Schritt zu meiner dunklen, kahlen und kalten Wohnung zurückkehren, damit das weiße Licht des Tages mit seiner Freude nicht meine Bitterkeit vermehrt.

...

Der Unglücksvogel sucht zufrieden das schwarze Nest; das Raubtier schläft gut in der verborgenen Höhle, der Tote in seinem Grab, der Traurige im Vergessen und meine Seele in ihrer Verlassenheit.

3 *S. 768*

Was konnte man von einer empfindsamen Frau mit zarter Gesundheit erwarten, die von jeder Gemütsbewegung tief verletzt wurde? Daß die literarische Produktion, die in ihr so ehrlich war, ihren Seelenzustand mit der ganzen möglichen Intensität widerspiegelte. So war es. Sie war eine moderne Dichterin, eine Frucht des Schmerzes ihrer Zeit, deren Fleisch die Leiden, die sie bedrängten, und diejenigen, welche sie bei anderen sah, durch lange und peinvolle Erschütterungen verletzten; nicht ein einziges ihrer Gedichte war etwas anderes als der lebendige Ausdruck der Ergriffenheit, die sie in den Bann geschlagen hatte.

3 *S. 769*

In der Lektüre von *Azul* ... bemerkt man als erstes, daß Sie mit der ganzen neuesten französischen Literatur durchaus vertraut sind ... Und Sie ahmen doch niemanden nach: Sie sind weder Romantiker, noch Naturalist, noch Neurotiker, weder Décadent, noch Symbolist, noch Parnassien. Sie haben alles hin und her bewegt: Sie haben es in der Retorte Ihres Geistes aufgekocht und eine seltene Quintessenz herausdestilliert.

3 *S. 769*

Man ist nicht Poet, um Teppiche zu betreten, auf denen weibliche Tänze triumphieren: Verse herausschleudern soll der Dichter, um die Schatten zu verletzen, Verse schreiben, die wie Lanzen sind.

3 *S. 769*

Mein Herr, die Kunst wohnt nicht in den kalten Marmorhüllen! Sie ist erhaben, sie trägt Umhänge aus Gold oder aus Flammen, oder sie geht nackt; sie knetet mit fieberhaftem Eifer den Ton, und sie malt mit Licht, und sie ist üppig, und sie schlägt mit den Schwingen wie die Adler oder mit den Pranken wie die Löwen.

3 *S. 770*

Paris ist ein heiteres und schreckliches Theater.

3 *S. 770*

fast immer traurig, ein tapferer Absinthtrinker, ein Träumer, der sich nie benebelte und, als untadeliger Bohemien, wacker im Improvisieren war.

3 *S. 770*

Ich glaube, die Neurose ist jedenfalls besser als die Dummheit.

3 *S. 770*

Er lag in seinem Bett auf den blutbefleckten Laken, sein Schädel war von einem Schuß durchbohrt. Auf dem Kissen Teile der Gehirnmasse – entsetzlich!

Als wir uns so weit gefaßt hatten, daß wir vor der Leiche unseres Freundes weinen konnten, sahen wir, daß er das berühmte Gedicht bei sich hatte. Auf die letzte Seite hatte er die Worte geschrieben: *Heute, mitten im Frühling, lasse ich dem blauen Vogel die Käfigtür offen.*

Ach, Garcín, wie viele tragen dieselbe Krankheit wie du im Hirn!

3 *S. 771*

Und das Problem des Metrums? Und der Rhythmus? Wie jedes Wort seine Seele hat, so gibt es in jedem Vers außer der Harmonie der Worte eine Melodie der Ideen. Oft gehört die Musik nur zur Idee.

3 *S. 771*

Der Duft deiner Brust ist mein Parfum, ewiger Weihrauch aus Fleisch, unsterbliches Weib, Blume aus meiner Rippe. Ich bin Mann.

3 *S. 772*

Ehrgeiz habe ich nicht! Liebe habe ich nie empfunden! Niemals habe ich in einem Feuer des Glaubens oder der Dankbarkeit gebrannt. Einen unbestimmten Drang zur Kunst verspürte ich ... Ich habe ihn schon verloren. Nicht einmal das Laster lockt mich, und die Tugend verehre ich nicht.

3 *S. 775*

Betet für die Toten. Ach, betet auch für die Mörder!

3 *S. 776*

Dieses Drama widme ich *allen,* denn dem guten Willen aller – und nicht meinen eigenen Verdiensten – verdanke ich den erreichten Erfolg.

Ja, allen; dem *Publikum,* das mit untrüglichem Instinkt und einem hochstehenden moralischen Empfinden vom ersten Augenblick an die Leitidee meines Werkes erkannte und es liebevoll unter seinen Schutz nahm; der *Presse,* die sich mir gegenüber so edel und großzügig zeigte und mir Sympathiebeweise gegeben hat, die ich nie vergessen werde ...

Ihnen allen schulde ich und erweise ich mit diesen schmucklosen Sätzen den bescheidenen, aber aufrichtigen Ausdruck meiner tiefempfundenen Dankbarkeit.

JOSE ECHEGARAY

3 *S. 778*

Der Schatten meiner Mutter haucht auf deine unbefleckte Stirn einen Kuß.

3 *S. 778*

in der Moderne; im Jahr 18 .., in Madrid

3 *S. 778*

das hochstehende moralische Empfinden

3 *S. 778*

im Arbeitszimmer

3 *S. 778*

Der Gedanke ist da; hinter meiner glühenden Stirn bewegt er sich

3 *S. 778*

Immer noch bei der Arbeit? ... Störe ich?

3 *S. 784*

Hier sagt man die Wahrheit mit der Lautstärke von Donner, Pauken und Trompeten.

3 *S. 785*

Juan José: Fliehen! ... Und wozu soll ich fliehen? Was kommt bei einer Flucht raus? Das Leben! Das war mein Leben (zeigt auf Rosa), und ich habs getötet!

3 *S. 785*

Paco lebt mit Rosa zusammen

3 *S. 786*

JUAN JOSE *(verzweifelt)* Mit Paco! ... Und es gibt keinen Zweifel! ... Es kann keinen geben. Hier habe ich den Beweis, und zwar geschrieben! Hier, hier habe ich ihn! *(Schaut auf den Brief, den er in der Hand hält. Entfaltet den Brief)* Hier steht es: »Rosa lebt mit Paco zusammen! ...« *(Sein Blick irrt über den Brief)* Hier steht es, ja; aber wo steht es? Auf welcher Seite? ... An welcher Stelle? ...*(Dreht den Brief in alle Richtungen)* Hier? Oder weiter oben? ...*(Mit verzweifelter Bitterkeit).* Ich weiß es nicht! *(Mit schmerzlichem Sarkasmus).* Ich glaube, dieses verdammte Gekritzel spielt mit meinem Schmerz Verstecken und sagt mir: hier steht, daß Paco mit Rosa zusammenlebt; aber wetten, du weißt nicht wo? Wetten, du findest es nicht ...*(Mit Beklemmung und Zorn)* Und ich finde es nicht! *(In tiefer Bitterkeit)* Mein Gott, wie groß ist das Unglück derjenigen, die so wie ich geboren werden! ... Nicht einmal lesen lernen sie! Man bringt es ihnen nicht bei, und wenn ein Augenblick wie dieser kommt, wo einem in vier Tintenstrichen die Welt zerstört wird, da hat man nicht einmal diesen geringsten Trost, den einzigen, der noch bleibt: diese Zeilen zu suchen und sie mit den Augen zu verschlingen und sie mit den Fingern zu pressen und sie mit den Zähnen zu beißen! ... Wie gerne würde ich diese Worte würgen und beißen: Rosa lebt mit Paco zusammen! Nicht mehr als diese! Nur diese! ... Und ich kann es nicht! ... Ich kann es nicht!

Joaquín Dicenta ist ein unermüdlicher Revolutionär, ein aufrichtiger und fürchtenswerter Feind jeglicher Lüge.

3 *S. 786f.*

Das Drama von Herrn Dicenta ist künstlerisch gelungen, weil es das Wesen des gegenwärtigen sozialen Lebens in einem seiner Aspekte

enthüllt, weil es der Widerschein der Wahrheit ist, weil es uns den tiefen Sinn der Welt zeigt. Es ist nicht deshalb gut, weil es eine sozialistische These enthält, sondern es enthält eine sozialistische These, weil es gut ist.

3 *S. 787*

So endete dieses schöne, unverfälschte Drama der Leidenschaft, ohne eine These oder Probleme zu seinem Thema der Leidenschaft zu haben – wenn nicht die aufgeschreckte Gesellschaft es genau im Inneren des dramatischen Konfliktes suchen will, der eigentlich in allen sozialen Schichten denkbar wäre.

3 *S. 788*

Wie schon gestern bin ich auch heute noch ein Freund der in den Dingen verborgenen Poesie, ein leidenschaftlicher Liebhaber der köstlichen Kleinigkeiten, die die Würze des Lebens ausmachen, ein leichtfertiger Mensch, der das größte Vergnügen in dem findet – oder zu finden glaubt – , was man gewohnt ist *Frivolitäten* zu nennen.

Frivolitäten sind die von César Real geschickt zusammengestellten Aufzeichnungen.

Dieses Buch wurde durch die Seifenblase der Liebe, das Funkeln der weiblichen Schönheit, den verfliegenden Dampf des Blendwerkes, das regenbogenartige Schillern und das Changieren der modernen Eva inspiriert ...

Was ich gestern tat, tut heute César Real, indem er die Blumen aus dem Garten seiner Jugend – Blumen, die vom Wohlgeruch der Illusion erfüllt sind – erntet und sie zwischen den Blättern des Buches seines Lebens niederlegt.

3 *S. 789*

Bei Spaziergängen und Besuchen erkennt die Frau die Etikette an, aber bei Bällen *erleidet* sie sie.

Dort findet sie sie lächerlich und unpassend.

Es beginnt damit, daß sie dem Mann, der sie zum Tanz auffordert, einen großen Vertrauensbeweis gibt, indem sie ihm – unter dem Vorwand der Musik – gestattet, ihre Taille zu umklammern, ihre Hand zu drücken und die Luft einzuatmen, die sie, ermüdet vom Taumel eines Walzers, ausatmet.

Trotzdem erlaubt die Etikette, deren Geltungsbereich sich auch auf die Worte erstreckt, dem Mann nur einige knappe Standardsätze an die Frau, die seinen Arm angenommen hat – es sei denn, er ist mit ihr befreundet.

Ist dieser Widerspruch nicht höchst seltsam?

3 *S. 790*

Eine kräftige Umarmung sendet die Tizona den tapferen Söhnen des Volkes, das für das Vaterland kämpft.

3 *S. 790f.*

Die Pessimisten mögen, soviel sie wollen, vom wahnwitzigen Krieg zwischen einer armen und ausgebluteten und einer starken und mächtigen Nation reden, das alles ist nur dann entscheidend, wenn allein das Geld oder das, was das Geld repräsentiert – wie Kriegsschiffe –, eine Rolle im Krieg spielt; wenden wir uns den Landheeren zu, dann zählen hier nicht Geld oder Panzer, sondern Tapferkeit und Disziplin ...

Ich vergleiche nicht zum ersten Mal den Soldaten des Kuba-Kriegs mit dem des Flandern-Kriegs, und ich glaube, beider Ähnlichkeit reicht sogar bis zu ihrer äußeren Erscheinung. Der Strohhut sitzt nicht mit weniger Würde auf den Schläfen des heutigen Soldaten als der breitkrempige Filzhut auf dem Kopf des Musketiers von Mastricht oder Breda ...

3 *S. 791*

Während wir diese bescheidenen Zeilen lesen, werden wir alle – auch ich, aus dessen Feder sie stammen! – von einer süßen Illusion, die aus der Zuneigung zu dem großen Dichter entstanden ist, besessen sein und glauben, Zorrilla weile noch unter uns!

3 *S. 791f.*

LieblingsspeisenAustern aus Ostende ..., Kalbs-
und Rehfilet, Käse aus Burgos,
Chianti-Wein und Kaffee.
Was ich sein möchteDumm und reich, und nicht, wie
jetzt, dumm und arm.
Was ich am meisten verabscheueSchriftstellerinnen, von Sappho
bis ...
Dringlichste ReformNicht mehr die Religion von der
Politik verfälschen lassen.
Wie ich sterben möchtePlötzlich, um niemandem zur
Last zu fallen.
Wichtigster CharakterzugAlt geworden zu sein, ohne
aufgehört zu haben, ein Knabe
zu sein.

3 *S. 792*

Ich habe meine Pflicht erfüllt und bin ganz ruhig

3 *S. 792*

ich habe meine Brüder gerächt

3 *S. 792*

Man stelle sich vor, welches Entsetzen dieses furchtbare Verbrechen in dem ruhigen Dorf erregt hat.

3 *S. 792*

Die Predigt, die eine halbe Stunde dauerte, versetzte die Zuhörer durch ihre Beredsamkeit, ihre gedankliche Tiefe und die wunderschöne Form des Vortrags in wahre Ergriffenheit ...

Als man zur Grabstätte gelangte, die ganz mit Blumen bedeckt war, stimmten die Priester ihre Gebete an, und man vollzog den Akt der Identifizierung des Leichnams, der durch den General Azcárraga, verschiedene Minister und Familienmitglieder des berühmten Verstorbenen vorgenommen wurde, worauf der Sarg unverzüglich in die Gruft gesenkt ward – pünktlich um halbneun Uhr abends

3 *S. 794*

Beim Verlassen der Zwölf-Uhr-Messe in der Kathedrale von Zaragoza.

3 *S. 794*

Arbeiter verlassen ihre Fabrik

3 *S. 795f.*

Er hatte kaum das Warum und das Wie des Lebens geschmeckt, und er hatte noch Zeit, alles mit prophetischer Klarheit zu denken und zu sehen. Er riß sich die feierlichen alten Gewänder ab und erkannte als engelgleicher Vorläufer zukünftiger Rasse die Wahrheit seines Vaterlandes.

Das Vaterland. Die kritische, unverhohlene und strenge Sorge, nackt wie der Märtyrer auf dem Scheiterhaufen, der ganz Liebe und Buße ist, um neu, selbsterschaffen und lebendig sich zu erheben, wie sich die Läuterung in der Gestalt einer empfindsamen Rose erhebt.

Da er Spanien so tief im Blut hatte, konnte er nicht in dem hinfälligen Spanien mit seinen mittelalterlichen Schranken leben: eine Trübung wie in alten Spiegeln beeinträchtige das Land! Und um es jünger zu sehen, nahm er größeren geistigen Abstand. Wo die Nebel und die gefrorenen Seen die lächelnden Landschaften im Zauber der Zypresse vergessen ließen, wo er in sinnender Traurigkeit wie eine Quelle der Liebe das Blut aus seiner offenen Wunde unter finnländischem Himmel fließen ließ. Wie bei einem liebenden Erzieher, der abwesend und wachsam sich in der verzweifelten Bemühung sterben fühlt, die das ihm anvertraute Mädchen retten wird, so schwand die Kraft seines Lebens ...

3 *S. 796*

An all die berühmten Autoren, die dazu beigetragen haben, daß die sterblichen Überreste von Angel Ganivet in Spanien ruhen mögen.

3 *S. 797*

Ganivet, mein armer Freund! Deine Knochen kehren zurück, um auf den Knochen, auf dem Fels Spaniens zu ruhen – das eher unsere Tochter als unsere Mutter ist –, während ich, Dein Freund und Gefährte, im guten Kampf, außerhalb Spaniens lebe, um Spanien besser dienen zu können ... Sie hätten Dich nicht zurückbringen dürfen, bevor dieser Dein Boden, unser Boden, ein freies Volk trägt, bevor über Deinem Grab in Granada die Stimme der Wahrheit, die heute aus Spanien verbannt ist, erschallen und vom Fuße des Mulhacén widerhallen kann ... Und nun, da Deine Gebeine von einem durch die Knechtschaft erniedrigten Volk in Empfang genommen werden, grüße ich Dich, Dein Freund aus der glanzvollen und hoffnungsfrohen Jugendzeit, aus der Verbannung. Denn heute, Angel, kann in Deinem Vaterland derjenige nicht in Würde leben, der sich nicht feige dazu fügt, die Wahrheit zu verschweigen und die Ungerechtigkeit nicht anzuprangern.

3 *S. 798f.*

Zu diesem Zweck wurde das Siegel des spanischen Konsulats in Riga, das den Aluminiumsarg verschloß, aufgebrochen und der besagte Sarg aufgeschweißt, und nachdem sein Deckel geöffnet und die sterblichen Überreste durch den erlauchten Rektor der Universität, Herrn Doktor Fermín Garrido Quintana ans Tageslicht gebracht worden waren, wurden sie auch von diesem identifiziert, und er bestätigte, daß diese Überreste in der Tat die des früh verstorbenen, allgemein betrauerten Ganivet seien, der zu seinen engsten Freunden gehört hatte, und daß diese Tatsache durch die folgenden Charakteristika bestätigt würde: die ausgeprägte Wölbung der Stirn, die Schädelform und das dunkelkastanienbraune Haar; das vollständige Gebiß mit seiner ausgeprägten Prognathie; ein Mal an der Stirn, die Narbe von einem Steinwurf, den er als Kind in den Kleinkriegen mit der Nachbargemeinde, deren berühmte Beschreibung sich in seinem Werk ›Die Niederlage der Zerzausten‹ findet, davongetragen hatte, und entscheidend schließlich das Zeichen der pubertären Osteomielitis an seinem rechten Schienbein. Gleichfalls bestätigte er, daß der Zustand der Konservierung, in dem sich die Überreste befinden, dem Meerwasser zu verdanken sei, in dem Ganivet starb.

3 *S. 800*

Eine Generation, die intellektuell aus der Katastrophe geboren war, patriotisch ohne Volkstümelei, optimistisch, aber nicht naiv, weil die Lehren der von ihr erfahrenen Schwierigkeiten die Leidenschaften und Übertreibungen ihres jugendlichen Glaubens milderten.

3 *S. 800*

In der spanischen Literatur markiert die Generation von 1898 eine Renaissance

3 *S. 803*

Spaniens internationale Zukunft / Die Stadtverwaltung im Mittelalter / Die Gewässer Spaniens / Die Sozialmedizin im Zusammenhang mit den Armensanatorien / Madrider Wander- und Tourengesellschaft / Reise durch das arabische Spanien

3 *S. 803*

Es ist notwendig, daß jeder Mensch, der denkt und etwas weiß, sich von der *Escuela* angezogen und eingeladen fühlt, und daß er sieht, daß ihm durch seine Mitarbeit an diesem Werk das einfach wird, was sogar großen Persönlichkeiten in ihrer individuellen Bemühung unmöglich gewesen ist: die kulturelle Entwicklung ihrer Epoche zu beeinflussen, zu der ich natürlich auch die Universitäten und *Escuelas* der Provinz zähle, die noch dringender als jene, die in Madrid liegen, darauf angewiesen sind, zu diesem Zentrum gerufen zu werden. Alle, die die Wissenschaft pflegen, bitten wir um ihre wertvolle Mitarbeit.

3 *S. 804*

Die Dankbarkeit, die wir dem Publikum schulden, ist unendlich groß, denn es hat uns mit dem außergewöhnlichen Interesse, das es uns entgegenbringt und für das es in der Geschichte der spanischen Presse keinen Präzedenzfall gibt, in eine so heikle Lage gebracht, daß wir aus Gründen der Ehrenhaftigkeit ein Geständnis ablegen müssen. Die Einrichtung unseres Betriebs – der über großartige Maschinen der Firmen Albert und Koenig & Bauer (sic) verfügt – beruhte auf der bescheidenen Schätzung einer Auflage von nicht mehr als dreißigtausend Exemplaren. Die erste Nummer unserer Zeitschrift war nach wenigen Augenblicken vergriffen; es wurde eine zweite Auflage erstellt, die ebenfalls gleich vergriffen war; die zweite Nummer erreichte eine Auflage von 68000 Exemplaren: das sind Erfolge, die sich die Herausgeber-Phantasie des ehrgeizigsten spanischen Journalisten nicht hätte träumen lassen.

3 *S. 805*

Wir wollen durch sorgfältige Studien lernen zu erkennen, was tot ist und was lebendig ist in unserer Seele, in der spanischen Seele. Lernen wir es, indem wir unser Gehör auf das Pochen jener Ärgernisse richten, die nach Gerechtigkeit, Rechtlichkeit, Ordnung, Existenzsicherung verlangen. Wir sollten mit allen Sinnen die Antriebe beobachten, welche, kaum entstanden, zu Kräften werden, die Verzweiflung, welche langsam zur

Hoffnung wird, das Werden im Schoße der Kunst, der Industrie, der Wissenschaft ... Wir wollen beobachten, wie das Denken versucht, die elementaren Triebfedern des Handelns zu finden, und wie das Handeln seine erste Geste, seinen ersten Schritt vollzieht.

3 *S. 805*

Wir wollen den festen Vorsatz fassen, robuste Lebenskraft zu erwerben und mit all unserer möglichen Kraft und Gesundheit zu glauben. Wir wollen verkünden, daß es unwürdig und häßlich ist, auf halber Flamme zu leben, und wir wollen uns bemühen, jeglichen Hang zur Askese aus der Seele herauszureißen. Wir brauchen kein Leiden und keine Martyrien, die uns nicht von der Natur durch ein Gesetz, das unserem Willen überlegen ist, auferlegt werden. Die erste Pflicht der erneuerten Seele besteht darin, sich überzeugen zu lassen von der Notwendigkeit, die Schwäche und die Ohnmacht des Körpers zu vermeiden, die durch freiwilliges oder erzwungenes Fasten entstehen. Wir verabscheuen Kälte und Nacktheit; wir erstreben das Wohlergehen ... Wir glauben, daß die Armut ein Übel und eine Ungerechtigkeit ist, und wir werden sie im Rahmen des strengen Gesetzes von ›Dein und Mein‹ bekämpfen.

3 *S. 806*

Heute ist die Anzahl derjenigen unübersehbar geworden, die gelernt haben zu überleben, ohne ihre Lippen den ehemals üppigen Brüsten zu nähern, die heute erschlafft herunterhängen: die Spanier sind gewachsen: sie werden nicht mehr gestillt, sondern sie essen. Wir erkennen den Staat als Verwalter unserer Habe an, als den, der unsere sozialen Beziehungen regelt; wir wollen ihn aber nicht mehr als Lebensprinzip haben, auch nicht als Gast- oder Speisewirt, und schon gar nicht als Amme.

3 *S. 806*

Wie die Felder das Wasser, so benötigt unser eingetrockneter und verhärteter Verstand Erziehung.

3 *S. 806*

Unter Tage

3 *S. 807*

Die scheußliche Vorstellung hat sich tief in mein Gehirn gebrannt. Mein Gehirn ist gleichzeitig Schauplatz und Zuschauer eines abscheulichen Films. Mit der schnellen Abfolge seiner Bilder gibt dieser Film bedrohliche Schächte wieder, Wege, die durch eiserne Käfige führen, wo das durchgesickerte Wasser tropft und der Schatten der Wände bricht und die Flamme der Öllampen wie ein Irrlicht erscheint; schwarze Gänge, die von

dumpfer Luft erfüllt sind und deren Boden schlammiger Sand bedeckt; gigantische Steinschläuche, auf deren Boden schwankende menschliche Gestalten mit Spitzhacken das Gestein abbauen ...

3 *S. 807*

ich höre noch die schreckliche Detonation der Sprengung, durch deren Druck ich das Bergwerk schwanken fühlte, als würde es zusammenbrechen, als wäre der Moment gekommen, wo die von ihm gequälte Menschheit an ihm Rache nimmt.

3 *S. 807f.*

Heute beschäftigt er sich mit der Lösung des Problems der Steuerung von Fesselballons und mit der Entwicklung des ›Telekinos‹, durch das Energieübertragung über große Entfernungen ohne Materie-Verbindung möglich werden soll.

3 *S. 808*

Wo liegt Ihrer Meinung nach die Zukunft Spaniens, und was soll die Grundlage seines Aufstiegs sein?

3 *S. 808*

Es muß sich *omnia in Christo* begründen.

3 *S. 808*

Die Einrichtung der Republik

3 *S. 808*

Im vollständigen und allgemeinen Unterricht, der sich auf alle Klassen erstreckt und keinen Unterschied zwischen den Geschlechtern macht.

3 *S. 810f.*

... zum Sozialisten wurde ich durch meine Lektüren auf dem Gebiet der Ökonomie (mehr als auf dem der Soziologie), aber bald begriff ich, daß ich im Grunde mehr als alles andere Anarchist war. Doch ich verabscheue den sektiererischen und dogmatischen Sinn, in dem diese Bezeichnung verwendet wird. Dieser Dynamismus verursacht mir Widerwillen ... Bakunin halte ich für einen gefährlichen Irren. Der Anarchismus eines Ibsen ist mir sympathisch und noch mehr der eines Kierkegaard, jenes machtvollen dänischen Denkers, von dem vor allem Ibsen und Tolstoi gezehrt haben.

3 *S. 812*

Und er glaubt an diesen Himmel, um Verantwortung von sich abwälzen zu können.

3 *S. 812*

Wenn aber die Pflichten keine Grundlage haben, wenn es keinen Gläubiger gibt, der von uns die Bezahlung der Schulden verlangt, wenn es keine Schulden gibt und das Glück das oberste Gesetz ist, dann laßt uns unsere Energie beliebig verströmen, denn das ist das Vergnügen, und laßt uns ... endgültig verkünden, daß Don Juan recht hat.

3 *S. 813*

Und bis zu welchem Grad ist dieser Don Juan, das Luxusmännchen, das sich nicht bemüht, Adams Nachkommenschaft zu vergrößern, überflüssig für die Menschheit? Entspricht dieser Don Juan, wie der Onanist und der Homosexuelle, einer malthusianischen Strömung? Zu dieser Meinung neigen viele, vor allem die Familienväter, die erdrückt werden von der Fruchtbarkeit ihres keuschen Bettes.

3 *S. 813*

Eine große Anzahl bekannter Madrider Persönlichkeiten wurde der Homosexualität beschuldigt. Von den Dienstboten und Possenreißern der aristokratischen Familien bis zu deren Herren selbst. Einer von ihnen war Don Juan de Tassis ... So hatte Tirso de Molina ein vollkommenes Modell des Don Juan vor Augen. Einen Don Juan in all seiner Herrlichkeit und in all seinem – auch dem allerletzten – Elend.

3 *S. 813*

Alles kommt darauf an, Cervantes vom Quijote zu trennen und zu bewirken, daß die Plage der Cervantophilen oder Cervantisten durch die geheiligte Legion der Quijotisten ersetzt wird.

3 *S. 814*

Laßt uns den Quijote für unsere innigsten Feiern bewahren; und da unsere Dekadenz es uns erlaubt, wollen wir uneigennützig sein und uns vornehmen, dieses Buch der Niedergeschlagenheit und Bitterkeit *nicht* zu einem für Spanien vitalen Buch zu machen.

3 *S. 814*

Die Philosophie in der Seele meines Volkes erscheint mir wie der Ausdruck einer intimen Tragödie, wie die Tragödie in der Seele des Don Quijote, wie

der Ausdruck eines Kampfes zwischen dem, was – nach dem, was die Wissenschaft uns zeigt – die Welt ist, und dem, was wir nach dem Glauben unserer Religion wünschen, daß sie sei.

3 *S. 815*

Jedes Volk besitzt einen wirklichen oder imaginären Typus, in dem es seine eigenen Eigenschaften verkörpert; in jeder Literatur finden wir ein Meisterwerk, in dem dieser typische Mensch dargestellt wird beim Handeln, bei der Kontaktaufnahme mit der Gesellschaft seiner Zeit und beim Bestehen einer langen Reihe von Prüfungen, durch die der Zustand seines Geistes, der eben der Geist seiner Rasse ist, geläutert wird. Odysseus ist der Grieche schlechthin ... Unser Odysseus ist Don Quijote, und bei Don Quijote stellen wir auf den ersten Blick eine geistige Metamorphose fest. Der Typus ist noch reiner geworden, und um sich bewegen zu können, muß er sich vom Ballast der materiellen Sorgen befreien, indem er sie einem Knappen aufbürdet; so bewegt er sich vollständig unbeeinträchtigt, und seine Handlung ist eine nicht abschließbare Schöpfung, ... Vor den Arabern hat Don Quijote in Spanien nicht existiert, auch nicht als die Araber da waren, sondern erst nachdem die Reconquista beendet war. Ohne die Araber wären Don Quijote und Sancho Panza eine einzige Person gewesen.

3 *S. 815*

Wenn wir ganz und gar verraten und besiegt sind, wenn die Welt unser Herz bedrückt und zerquetscht, und wenn alle unsere Hoffnungen zerrinnen, dann, oh Ritter, gib uns, deinen gläubigen Anhängern, Seelenstärke, gib uns Seelenstärke und Mut ...

3 S. 816

Was gäbe ich nicht darum, einer Begegnung zwischen Don Quijote und Don Juan beigewohnt und gehört zu haben, was der edle Ritter des Wahnsinns, der zwölf Jahre lang in Aldonza verliebt war, ohne es zu wagen, ihr sein Herz zu öffnen, dem schnellen Verführer der Doña Inés sagen würde! Ich weiß, daß derjenige, der es fertigbrächte, in das Geheimnis dieser Begegnung einzudringen – denn es gibt für mich keinen Zweifel daran, daß Don Quijote und Don Juan sich einmal getroffen haben – und sie uns so zu erzählen, wie sie war, uns vielleicht die schönste Text-Seite schenken würde, mit der sich die spanische Literatur schmücken könnte ... Und ich weiß noch etwas, nämlich bei welcher Gelegenheit sich unsere beiden Ritter trafen. Don Juan wollte die Nichte von Don Quijote verführen, die schüchterne, häusliche, erzvernünftige kleine Nichte, die sich zwar über die Geschichten ihres Onkels entsetzte, aber lachte und vor Vergnügen zerschmolz, wenn sie die Schmeicheleien und Liebeserklärungen des anderen las.

3 *S. 816*

Der Quacksalber seiner Ehre

3 *S. 817*

Nimm mein Leben, mein Herr. Nimm mein Leben, es gehört Dir. Wie soll ich ohne Dich leben? Hilfe! Eilt meinem Herrn zu Hilfe, der meine ganze Liebe ist. Nehmt das Blut aus meinen Adern und leitet es in seine ...

3 *S. 817*

Es ist nicht sicher, daß noch andere wirklich tiefgründige spanische Bücher existieren. Ein Grund mehr, auf den Don Quijote die große Frage zu konzentrieren: mein Gott, was ist Spanien?

3 *S. 817*

Mit keinem Werk eines anderen Dichters geschieht dasselbe. Der Quijote und Spanien sind identisch.

3 *S. 819*

Die Zukunft der spanischen Gesellschaft wartet in unserer historischen Gesellschaft, in der *intra-historia,* in dem unbekannten Volk, und sie wird nicht machtvoll auferstehen, bevor nicht die Winde und Stürme aus der europäischen Umwelt sie erwecken.

›Die Landschaft in der Dichtung‹

3 *S. 819*

Seine Landschaften sind nur eine Ansammlung von Einzelheiten. Und trotzdem fühlen wir, daß in diesen Versen der ganze Geist des Dichters pocht und vibriert.

3 *S. 819f.*

Die Erde von Soria ist dürr und kalt. Der Frühling streift über die kahlen Hügel und Berge, durch die grünen Wiesenflecken, über aschgraue Anhöhen und hinterläßt zwischen den duftenden Kräutern seine winzigen Margeriten.

Die Erde lebt nicht auf, das Feld träumt. Anfang April liegt Schnee auf dem Rücken des Moncayo; der Wanderer hat Hals und Mund in seinen Schal gewickelt, und die Hirten sind in ihre langen Umhänge gehüllt.

3 *S. 820*

Tote Stadt der Herren, Soldaten oder Jäger, mit Haustoren, die die Wappen von hunderttausend edlen Geschlechtern tragen, mit hungrigen Hunden, mageren und schnellen Hunden, die durch die schäbigen Gassen wimmeln und um Mitternacht heulen, wenn die Raben krächzen.

Kaltes Soria! Die Glocke des Gerichtsgebäudes schlägt ein Uhr. Soria, kastilische Stadt, so schön unter dem Mond!

3 *S. 821*

Melancholische, tief melancholische Herbsttage! Das sind die lieblichen, unergründlichen, harmonischen Tage der kastilischen Hochebenen. Die Tage der Sierra de Guadarrama und der Sierra de Gredos. Die Tage, an denen die Bedeutung der kastilischen Landschaft eins wird mit der tiefen Bedeutung der Klassiker.

3 *S. 822*

Wie keine andere kann diese – so glaube ich – das Problem der Volkspoesie und das des Epos, das heute so häufig diskutiert wird, aufklären.

›Spanien und Frankreich im Mittelalter. Ursachen ihrer politischen Differenzierung‹

3 *S. 822f.*

So bin ich unter allen Spaniern aller Zeiten wohl derjenige, der die meisten Romanzen gehört und gelesen hat. Die Versionen, die meine von der Tradition erfüllte Phantasie am meisten schätzt, die ich gerne wiederhole, die ich hier dem Publikum präsentiere, sind meiner Meinung nach ein kleiner Teil der Tradition.

3 *S. 823*

Die Photos habe ich selbst mit zwei Kodaks gemacht, die ich hatte, einer großen und einer kleinen. Damals mußte man es so machen, die photographischen Platten konnten nicht vergrößert werden ... so begann meine Leidenschaft für die Geschichte. Sie begann mit direkten, leidenschaftlichen Studien.

3 *S. 823*

Der bürgerliche Intellektuelle reißt das alte und unbequeme Haus nieder; der Arbeiter legt die Fundamente für das Haus der Zukunft. – Das und nichts anderes ist die Aufgabe der bürgerlichen Intelligenz: Zerstören.

3 *S. 824*

Bei Einbruch der Nacht starb Juanito. Die alte und verbrauchte Pumpe, die in seiner Brust zu tosen schien, verminderte langsam die mühsame Bewegung. Das Röcheln hörte auf, als wenn sich die Luftabzugventile der Lokomotive, die man von weitem hörte, schlössen ...

Was für einen Anblick bot *Las Tres Rosas!* Der Laden wirkte wie ein belebtes Wesen, das das Unglück mit einer Geste sich ergebenden Schmerzes hinnahm. Die Tür war ohne Schmuck. Nur einige Bänder und Streifen von dunkeln Tüchern hingen von den Balkonen, wo die Luft sie wie Galgenstricke hin- und herschaukelte. Das Schaufenster bot einen Anblick von Alter und Verlassenheit; der Staub von drei Tagen verdunkelte die lebhaften Farben der Stoffe; und sogar das Wahrzeichen des Ladens, jene Schaufensterpuppe im Bäuerinnenkleid, schien den weiten und fröhlichen Platz durch die Fenster mit den Augen einer Toten zu betrachten.

3 *S. 825*

Die Religion und die alte Moral lasten noch auf einem ..., man kann den abergläubischen Menschen, der die Idee von der Sünde im Blut hat, nicht vollständig loswerden.

3 *S. 825*

Andrés bemerkte, daß sie ihn nun auf andere Weise liebte; sie empfand eine eifersüchtige und erbitterte Zuneigung zu ihm; das war nicht mehr die sanfte, herzliche und lachende Sympathie; jetzt war es eine animalische Liebe. Die Natur hatte sie wieder eingeholt, sie verlangte ihre Rechte. Andrés war aus einem etwas grillenhaften Mann voll Begabung zu ihrem Mann geworden.

3 *S. 825*

er fühlte, daß jenes Fenster über dem Abgrund sich auftun könnte

3 *S. 826*

Damit bin ich einverstanden, sagte Andrés. Der Wille, der Wunsch zu leben ist beim Tier so stark wie beim Menschen. Beim Menschen ist das Erkenntnisvermögen größer. Einem größeren Erkenntnisvermögen entspricht ein geringeres Begehren. Das ist logisch, und außerdem beweist es die Realität. Das Verlangen nach Erkenntnis erwacht in den Individuen, die am Ende einer Entwicklung stehen, wenn der Lebenstrieb dahinwelkt. Der Mensch, für den die Erkenntnis notwendig ist, ist wie der Schmetterling, der seine Puppe zerstört, um zu sterben. Das gesunde, lebendige, starke Individuum sieht die Dinge nicht, wie sie sind, weil ihm das nicht entspricht. Es lebt in einer Halluzination. Don Quijote, dem

Cervantes eine negative Bedeutung beilegen wollte, ist Symbol der Lebensbejahung. Don Quijote lebt mehr als die ganzen verständigen Personen, von denen er umgeben ist, er lebt mehr und mit größerer Intensität. Das Individuum oder das Volk, das leben will, hüllt sich in Wolken wie die Götter der Antike, wenn sie den Sterblichen erschienen. Der Lebenstrieb benötigt die Fiktion zu seiner Bestätigung. So müssen die Wissenschaft, die Kritik, der Nachforschungsinstinkt eine Wahrheit herausfinden: die Menge an Lügen, die man zum Leben braucht.

3 *S. 826*

Die Tochter des Sekretärs zeigte ein geradezu giftig spießerhaftes Getue: sie spielte sehr schlecht Klavier, sie pauste Illustrationen aus *Blanco y Negro* ab und kolorierte sie, und sie hatte über alles lächerliche und falsche Ideen.

3 *S. 826*

Auch die Intelligenz und die Körperkraft waren im Volk geringer als in der wohlhabenden Klasse. Die bürgerliche Kaste bereitete sich darauf vor, die arme Kaste zu unterwerfen und sie zu ihrer Sklavin zu machen.

3 *S. 827*

er hatte etwas von einem Vorläufer

3 *S. 827f.*

... indem ich hier die Ergebnisse der klinisch-soziologischen Studien zusammenfasse, die wir gerade beendet haben, werde ich versuchen, klar und in gedrängter Form ein vollständiges Krankheitsbild des gegenwärtigen Spanien zu entwerfen; das heißt, ich will in üblichen und geläufigen Worten von den Übeln sprechen, an denen wir leiden ... Hier ist der Befund:

Austrazismus. Anfangs- und Ursprungskrankheit

Cäsarismus. Mit diesem Krankheitsbild beginnen die Folgen des Grund- und Urübels. Es besteht in der Ersetzung der vielfältigen und verschiedenen Machtzentren des physiologisch gesunden nationalen Organismus, seien sie allgemein oder lokal, durch eine allgemeine und beliebige Zentralmacht.

Ministerialdespotismus. Degenerierte Form des Cäsarismus.

Bonzentum. Degenerierte Form des Ministerialdespotismus.

Zentralismus. ... Sekundäreffekt des Cäsarismus. Sie besteht im Aufsaugen der einzelnen Quellen des organischen Lebens durch die Zentralfunktion.

...

Entwicklungsparalyse. Ihre Gefährlichkeit ist leicht einzusehen. Da das Leben der Nation im XVI. Jahrhundert abgeschnitten, in all seinen

Funktionen aufgehoben und im Strom der spontanen Energie unterbrochen wurde, mußten tiefgreifende Störungen entstehen, und sie entstanden auch. Hier die wichtigsten:

Idiotismus. Wir sind ein Volk von *Idioten,* das heißt ein Volk, das sich nicht entwickelt hat und nicht fortgeschritten ist, das sich nicht aus seinem XVI. Jahrhundert herausbewegt hat, während der Lauf der Geschichte um es herum mit nicht bezähmbarem Schwung vorangeschritten ist ...

Psittakose (von *psittacus,* Papagei oder Sittich). Krankheitssymptom des Idiotismus. Die ganze Welt ... unserer gegenwärtigen Gesellschaft ...

Atrophie der Organe des Nationallebens. ... In den meisten Fällen hat die Atrophie zum Absterben und zum Verlust des Organs geführt ...

Unkultur, Ideologismus, Faulheit, Armut, barbarische Moral, dekadente Irreligiosität, regressive Ungeschliffenheit. Verschiedene Krankheitseffekte, die in den verschiedenen sozialen Geweben, Elementen und Organen durch primäre und sekundäre Störungen sowohl *austrazistischen* wie *idiotischen* Ursprungs entstehen.

3 *S. 828*

Ruf nach einem *›guten Tyrannen‹*
durch einen *eisernen Chirurgen*

3 *S. 828*

der doppelte Schlüssel für das Grab des Cid, damit er nicht wieder reitet

3 *S. 829*

Laßt uns das Band der Nation stärken und gleichzeitig Zeugnis ablegen als christliche und vorausschauende Menschen, als gerechte Menschen und als Menschen von Ehre, indem wir uns der arbeitenden und hilfsbedürftigen Klassen möglichst in demselben Maße annehmen, wie das in Europa geschieht, wobei dort die Notwendigkeit geringer ist.

3 *S. 829*

Arm im Geiste sind die Dichter, weil sie es nicht fertigbringen, das Epos von Dividende und Handel zu singen, wo es doch so verlockend ist, sich zu bemühen, unsere hohle Romantik in praktische Begeisterung umzuwandeln.

3 *S. 829*

als wäre die Schönheit der geraden Straßen und der Fabrik, der Maschine und der Börse nicht von vorrangiger und höherer Kategorie als die krumme mittelalterliche Gasse, insofern als jene die ewige Schönheit der

Bewegung darstellt und diese andere die vergängliche Annehmlichkeit, die uns die Ruhe an traurigen Tagen beschert.

3 *S. 830*

›Hindernisse, die in Spanien die Entwicklung von individuellen und kollektiven Initiativen verhindern‹

3 *S. 830*

›Die spanische Seele – Versuch einer Nationalpsychologie‹

3 *S. 830*

In Spanien kann es als Doktrin nur den *Individualismus* geben, als Typen nur den sinnreichen Hidalgo, der einsam und allein auszieht, um die Welt zu verbessern, und der sich schlecht gelaunt mit der Gesellschaft des guten Sancho abfindet. Wenn Don Quijote endlich den Entschluß faßt, sich einen Schildknappen zu besorgen, dann deswegen, weil der Gastwirt ihm die unausweichliche Notwendigkeit bewiesen hat, sich mit Geld und Hemden zu versehen, was ihm in seiner ritterlichen Begeisterung nicht eingefallen wäre. Auf solchen Firlefanz wie Geld und Hemden würde jeder Spanier mit Vergnügen verzichten, wenn es nicht der boshafte Zufall bewirkte, daß man ohne Geld an Hunger stirbt und ohne Hemd an der Kälte.

3 *S. 832*

Wenn man Galdós heute betrachtet, erscheint er nicht mehr so groß. Wir sehen in ihm, wie in allen glänzenden Intellektuellen der Regentschaftszeit, den Mangel jenes intellektuellen Gravitationszentrums, das Sinn für Kritik – oder genauer: Selbstkritik – heißt. Dieser Mangel trennte sie von den Männern der Generación del 98, die vielleicht in der Gegenrichtung gesündigt haben, und noch mehr von der Essayistengeneration, die willkürlich, aber mündig ist.

3 *S. 834*

– Nun, nehmen Sie es nicht so übel, wenn ich an Ihrer Existenz zweifle und nicht an der meinen. Kommen wir zur Sache: sind Sie es nicht gewesen, der nicht nur einmal, sondern mehrmals gesagt hat, daß Don Quijote und Sancho nicht nur genauso real, sondern realer sind als Cervantes?
– Das kann ich nicht abstreiten, aber ich wollte damit sagen ...
– Gut, lassen wir diese Meinungen und gehen wir zu einem anderen Thema über. Wenn ein schlafender Mensch bewegungslos in seinem Bett

liegt und träumt, was existiert dann wirklicher – er als träumendes Bewußtsein oder sein Traum?
– Und wenn der Träumer träumt, daß er selbst existiert? – antwortete ich ihm.
– In diesem Fall, lieber Don Miguel, frage ich Sie nun: wie existiert er, als Träumer, der träumt, oder als von sich selbst geträumt? Und geben Sie acht: indem Sie auf diese Diskussion mit mir eingehen, gestehen Sie mir schon eine unabhängige Existenz zu.
– Nein, das nicht! Das nicht! sagte ich aufgeregt.

3 *S. 834*

Wie man einen Roman schreibt

3 *S. 836*

der eiserne Chirurg

3 *S. 836*

Für uns ist der Moment gekommen ... wo es gilt, die Ängste aufzufangen, die klagende Bitte derjenigen zu erfüllen, die das Vaterland lieben und keine andere Rettung für es sehen, als die, es von den Berufspolitikern zu befreien, von den Männern, die uns aus dem einen oder anderen Grund ein Bild des Elends und der Sittenlosigkeit bieten, die aus dem Jahr 98 stammen und Spanien mit einem baldigen tragischen und schändlichen Ende bedrohen. Das dichte Netz der Begierden hat sogar den königlichen Willen der Freiheit beraubt und hält ihn in seinen Maschen gefangen. Häufig scheinen sie zu fordern, daß die regieren, von denen sie sagen, daß sie sie nicht regieren lassen, ... und die doch das wenige an gesunder Ethik, die nur schwache moralische Färbung und Gerechtigkeit in Gesetzeswerke und öffentliche Sitten brachten, die die Politiker noch haben; aber in Wirklichkeit lösen sie sich ohne Schwierigkeiten und mit großer Zufriedenheit untereinander ab und bestimmen selber ihre Nachfolge ... Wir müssen unsere Handlung nicht rechtfertigen, denn das gesunde Volk verlangt sie und verpflichtet uns zu ihr.

3 *S. 837*

Die Rasierseifenriegel der Parfümerie Gal haben nur EINEN FEHLER: SIE SIND SPANISCH.

3 *S. 837*

Ein neues Jahr, aber das Leben in Spanien geht weiter wie immer.
Bewußtsein der Sterblichkeit
Alter des spanischen Lebens

die Jugend ist noch nicht reif geworden und eigentlich auch noch nicht aufgeblüht

3 S. 837

In der spanischen Politik ist der Kalender überflüssig: die Zeit ist stehengeblieben, das heißt, die Menschen haben das Bewußtsein von ihrem Verlauf verloren. Sie ist heute dieselbe wie gestern und wie vor fünfzig Jahren, und wenn man die Zukunft der Gegenwart mit einbegreifen will, schöpft man den Verdacht, daß sie in weiteren fünfzig Jahren immer noch dieselbe sein wird.

3 S. 839

LA PLUMA ist nicht ein weiterer Elfenbeinturm, wie man sie vor Jahren – sie waren zu mieten – gerne hatte; weit davon entfernt, träumt sie gerne davon, eine Verbreitung zu erreichen, die dem Schwung und der Kraft entspricht, aus denen sie entstanden ist. Wenn LA PLUMA am Leben bleibt, wird die Einheit ihres Werkes mehr als offenkundig sein und jene Facette der gegenwärtigen spanischen Sensibilität zeigen, die mit den Mitteln der Literatur den Mutwillen des Temperaments zügelt und in der Nüchternheit, in der Reinheit der Linien und in der Klarheit die unverwechselbaren Merkmale der Leistung des durch die Disziplin geläuterten Talentes sieht.

3 S. 840

Der Kopf Azañas paßte auf den Leib eines Tribunen und an einen Präsidententisch. Auch in eine Klosterzelle. (Zu einem Karnevalsfest hatte sich Azaña mit einem Kardinalsgewand und einem Inquisitorzeichen verkleidet.) Um ihn auf der Straße – dem Ort der Demokratie – zu verbergen, verkleidete er ihn mit einem weichen, mittelmäßigen, unauffälligen Hut.

Azañas Körper trug einen Talar. Priesterrockschöße. Die weite Toga eines griechisch-römischen Forums. Eines Tages mußte er diese stattliche, reichliche und weite Tracht ablegen, und da erinnerte er an die Körper von Priestern in Zivil: sie wirken verirrt, unbeholfen, schwerfällig, übertrieben groß, schüchtern, und sie scheinen weder zu wissen, was sie tun, noch wie sie sich bewegen sollen. Seine Hosen, die fast immer zerknittert, plissiert durch die sitzende Lebensweise und das Vergessen des Körpers waren, verrieten an ihm immer dieses priesterliche Merkmal. Azaña nutzte dies um die Demokratie zu erklären: wie gut und beispielgebend es in der Republik sei, Falten im Gesicht und in der Kleidung zu tragen, ...

Azañas Arme hingen gewöhnlich schlaff und wie aus Stoff gemacht und wie ohne Muskeln neben dem Körper herab, mit dem unbeweglichen Schwanken einer Marionette, und zeigten den schlaffen und weichen Rücken seiner Hände.

Azañas Stimme war klar und kalt. Wie eine Quelle. Durchdringende, metallische Klarheit. So metallisch, daß sie einem Messer glich und sich in die Hälse und in die Seiten bohrte. Sie versetzte Dolchstöße. Kalt und tief.

3 *S. 841*

Da er versprach, sofort Deutsch zu lernen, machte man ihn zum Professor.

3 *S. 841*

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt nimmt dieses Bedürfnis zu wissen, ›was in der Welt vor sich geht‹, an Dringlichkeit zu, denn von überall her tauchen die Anzeichen einer tiefgehenden Wandlung der Ideen, Empfindungen, Umgangsformen und Institutionen auf. Viele Menschen beginnen den schmerzlichen Eindruck zu empfinden, daß das Chaos in ihr Dasein eindringt. Und zweifellos würden ein wenig Klarheit, ein wenig Ordnung und das nötige Maß an Hierarchie in der Information ihnen bald den Plan der neuen Architektur, nach dem das westliche Leben sich neu ordnet, enthüllen. Die *Revista de Occidente* möchte sich in den Dienst dieses Geisteszustandes stellen, der für unsere Epoche charakteristisch ist. Deshalb ist es weder eine rein literarische noch eine streng wissenschaftliche Zusammenstellung von Texten.

3 *S. 842*

›Die Entmenschlichung der Kunst‹

3 *S. 842f.*

Man sieht, daß der Maler, weit entfernt davon, sich mehr oder wenig schwerfällig der Wirklichkeit zu nähern, gegen sie angeht. Kühn und unerschrocken hat er sich vorgenommen, sie zu deformieren, ihre menschliche Seite zu zerstören, sie zu entmenschlichen. Mit den Dingen, die im traditionellen Bild dargestellt sind, könnten wir ein Zusammenleben für möglich halten. Viele Engländer haben sich in die Gioconda verliebt. Mit den Dingen, die im neuen Bild dargestellt werden, ist ein Zusammenleben unmöglich: indem der Künstler in ihnen den Aspekt gelebter Wirklichkeit ausgerottet hat, hat er die Brücke abgebrochen und die Schiffe verbrannt, die uns in unsere gewohnte Welt bringen könnten. Er läßt uns eingesperrt in einer abstrusen Welt, er zwingt uns, mit Gegenständen umzugehen, mit denen man nicht menschlich umgehen kann. Wir müssen also eine andere Form des Umgangs improvisieren, die vollständig verschieden ist von unserem gewohnten Erleben; wir müssen neue Handlungen schaffen und erfinden, die diesen ungewohnten Bildern entsprechen ...

Man wird sagen, daß es für ein solches Ergebnis einfacher wäre, völlig von diesen menschlichen Formen abzusehen – Mensch, Haus, Berg – und ganz neue Bilder zu schaffen. Aber das ist erstens nicht praktizierbar. Vielleicht schwingt in der abstraktesten ornamentalen Linie versteckt eine hartnäckige Erinnerung an gewisse ›natürliche‹ Formen mit. Zweitens – und das ist der wichtigere Grund – ist die Kunst, von der wir sprechen, nicht nur unmenschlich, weil sie keine menschlichen Dinge enthält, sondern weil sie gerade in dieser Operation der Entmenschlichung besteht. Auf ihrer Flucht vor dem Menschlichen interessiert sie weniger der Punkt *ad quem,* die vielgestaltige Fauna, zu der sie gelangt, sondern vielmehr der Punkt *a quo,* der menschliche Aspekt, den sie zerstört. Es geht nicht darum, etwas zu malen, was völlig verschieden ist von einem Menschen, einem Haus oder einem Berg, sondern einen Menschen zu malen, der so wenig als möglich wie ein Mensch aussieht. Ein Haus, das das Minimum dessen bewahrt, das wir benötigen, um seiner Metamorphose beizuwohnen, einen Kegel, der wunderbarerweise aus dem, was vorher ein Berg war, hervorgegangen ist, wie die Schlange aus ihrer Haut schlüpft.

3 *S. 845*

Mit seinem Atem, der wie Dampf war, und seinen Feuer-Nüstern erhellten Aiton und die anderen Sonnenpferde, obwohl ihre Zügel voll Schaum waren, die Säulen des Herkules, die dieser griechische Held an der Meerenge von Gibraltar errichtet hatte, an jenem Ort, wo der Sonnenwagen beim Sonnenuntergang seine Räder wäscht. Die Sonne war also zwar noch warm, aber doch schon gegen Westen geneigt und nahe ihrem Untergang, als Polyphem, der fürchterliche Riese, sich schwer auf einen Felsen setzte, der ihm – obwohl ohne Licht und ohne Zeichen auszusenden – als Leuchtturm diente ... (Dámaso Alonso).

3 *S. 852*

›meine heilige Gewohnheit‹

3 *S. 854f.*

Zum letzten Mal sah ich ihn in der Redaktion der *Revista de Occidente,* bei der allnachmittäglichen *tertulia* von José Ortega y Gasset. Ab und zu erschien dort auch Don Miguel. Er kam aus der Provinz in einer alten blauen Jacke, auf die Schuppen aus seinem weißen Haar fielen – jene Schuppen der Alten, die schon Asche sind.

– Bleiben Sie viele Tage, Don Miguel?

– Eine Woche ... Ich bin gekommen, um bei einigen *oposiciones* den Vorsitz zu führen ...

In Wirklichkeit wollte er sich in der Hauptstadt zeigen, die Reise gegenüber seinen Kindern rechtfertigen und sich bei der Gelegenheit ein Honorar von einigen Peseten als Mitglied der Prüfungskommission

verdienen. Das letzte Mal sahen wir ihn an einem der letzten Tage des Juni 36 ... Unamuno war ohne Hut angekommen – im Sommer ging er immer ohne Hut – und man sah ihn bereit, Scherze zu machen, sich zu vergnügen, eine Theorie zu erfinden. Er setzte sich hin, wie sich die lebenden Toten setzen, mit im Nachdenken über Reue und Buße über der Brust gekreuzten Händen. Er schaute schief durch seine große Goldrandbrille – niemals hatte er einen Schildpattrahmen getragen – und identifizierte uns wie Schüler, die nie zum Unterricht gehen, wobei er uns zulächelte, als sagte er: »Sie haben ganz recht.«

Don José verschwand, wenn Don Miguel kam, und ging in die hinteren Redaktionsräume.

– Aber, Don José, was ist los, Sie gehen fort, wenn Unamuno kommt?

– Ich halte es nicht aus, daß er immer alleine sprechen will.

Der Alte bemerkte sein Fehlen nie. Ortega bewunderte ihn, aber er konnte sich nicht mit diesem Mißbrauch des Pronomens der ersten Person abfinden ...

– Und die Plaza Mayor von Salamanca? fragte ihn jemand.

– Ganz aus Gold ... Da gibt es mehr Gold als in den Gewölben der Bank von Spanien ... Die Sonne und die Steine von Salamanca zusammen ergeben Altgold, und die Medaillons sind die größten Münzen des Staatsvermögens.

Unamuno beobachtete von der Höhe seines Sitzes aus die Wahrheit seiner weit entfernten Stadt, als hätte er Salamancas Geruch nach Backöfen und Gerberei in der Nase. Er schien in die Hauptstadt zu kommen, um von der starken Atmosphäre seiner kastilischen Heimat auszuruhen.

– Ich komme jetzt öfter nach Madrid, sagte Don Miguel mitten in die Stille hinein – ich fliehe vor meinem Denkmal ... Sie wissen nicht, wie es ist, wenn man schon zu Lebzeiten ein Denkmal errichtet bekommt ... Außerdem ist es so trübselig! Der Anzug schwarz und der Kopf weiß ... Das ist, als ginge man schon als Wachsfigur in die Nachwelt ein.

3 *S. 857*

Gertrudis' Augen füllten sich mit Tränen.
– Tula! seufzte der Kranke und öffnete die Arme.
– Ja, Ramiro, ja! rief sie aus, indem sie ihm in die Arme fiel und ihn umarmte. Sie vereinigten ihre Münder und so verharrten sie schluchzend.
– Verzeihst du mir alles, Tula?
– Nein, Ramiro, nein, du mußt mir verzeihen.
– Ich?
– Du! Du hast einmal von Heiligen gesprochen, die Sünder hervorbringen. Vielleicht habe ich eine unmenschliche Vorstellung von der Tugend gehabt. Aber zuerst, als du dich meiner Schwester zuwandest, tat ich das, was ich tun mußte. Außerdem, ich gebe es zu, ich habe den Mann, jeden Mann, sogar dich, Ramiro, immer gefürchtet; ich habe in ihm immer nur das Tierische gesehen. Kinder, ja; aber ein Mann ... ich bin vor dem Manne geflohen ...

Und bald darauf, von Gertrudis an der Hand gehalten und ›Lebewohl, meine Tula‹ flüsternd, gab Ramiro seinen Geist mit seinem letzten Atemzug auf. Und sie, die Tante, leerte ihr Herz schluchzend vor Kummer über den leblosen Leib des Vaters ihrer Kinder, ihres armen Ramiro, aus.

3 *S. 858*

Bezahlen sollen die, die mich zum Reisen zwingen. Ich nicht.

3 *S. 860*

Madrid war noch eine kleine Stadt, die Hauptstadt der Verwaltung und der Kunst. Man ging viel zu Fuß, um von einem zum anderen Ort zu gelangen. Alle kannten einander, und jede Art von Begegnung war möglich. Eines Abends komme ich mit einem Freund ins ›Café Castilla‹. Ich sehe, daß Wandschirme aufgestellt sind, um einen Teil des Raumes abzutrennen, und der Kellner sagt uns, daß Primo de Rivera dort mit zwei oder drei anderen Personen zu Abend essen wird. Er kommt wirklich an, läßt sofort die Wandschirme fortschaffen und sagt, als er uns sieht: – Hallo, Jungs! Ein Gläschen auf mein Wohl!

3 *S. 861*

In einigen Tagen ... werden es sechs Jahre sein, daß man mich aus meinem Heim riß, fort aus meinem Salamanca und aus eurer Mitte. Sechs Jahre, die ich, das muß so gesagt werden, mehr im Glauben an mich selbst als an euch verbrachte. Und am Ende dieser sechs Jahre des Wartens wollte ich zurückkommen, nachdem ich in den sechs Jahren diese Nische der Freiheit – nicht die ganze, die wir brauchen und verlangen, die werden wir schon erobern – genutzt habe – *er wird vom Beifall unterbrochen; er fährt fort, nachdem die Ruhe wiederhergestellt ist –,* ich glaube, obwohl ich sechs Jahre älter bin, bin ich als derselbe zurückgekommen. Ich weiß nicht, ob diejenigen, die ich hier zurückgelassen habe, so geblieben sind, wie sie waren, oder ob sie sich verändert haben. Aber zum Glück ist eine Jugend aufgetaucht, die gekommen ist, um ihre Lehrer und alle anderen zu lehren, Männlichkeit und Ehre zu besitzen.

Man sagt, daß in der Kirche die Simonie als eines der schlimmsten Verbrechen gilt. Auch in der Universität gibt es Simonie, wenn akademische Grade gegen Gefälligkeiten vergeben werden.

Diese sechs letzten Jahre waren sechs Jahre der Feigheit im Volk und noch größerer Feigheit bei den Regierenden. Wir brauchen den entscheidenden Schritt, um in die Normalität, in das neue Leben einzutreten, in dem es keine Pronunciamientos mehr geben wird. Der das letzte angerichtet hat, soll auch dafür bezahlen.

3 *S. 863*

Es lebe der Tod!

3 *S. 863f.*

Ihr wartet auf meine Worte. Ihr kennt mich wohl, und Ihr wißt, daß ich nicht fähig bin, im Schweigen zu verharren. Manchmal ist Schweigen gleichbedeutend mit Lügen. Denn das Schweigen kann als Zustimmung ausgelegt werden. Ich möchte einige Kommentare zu der Rede – denn irgendwie muß man diese Äußerung ja benennen – von General Millán Astray, der unter uns weilt, abgeben. Nicht befassen werde ich mich mit der persönlichen Beleidigung, die sein unerwarteter Ausbruch gegen Basken und Katalanen impliziert. Ich selbst bin, wie ihr wißt, in Bilbao geboren. Der Bischof ..., er mag es wollen oder nicht, ist Katalane, er stammt aus Barcelona. Aber nun gerade habe ich den nekrophilen und wahnwitzigen Schrei ›Es lebe der Tod!‹ gehört. Und ich, der ich mein Leben mit der Konstruktion von Paradoxen verbracht habe, die den Zorn derjenigen erregt haben, die sie nicht verstanden, ich muß euch als Kenner der Materie sagen, daß ich dieses lächerliche Paradox abstoßend finde. Der General Millán Astray ist ein Invalide. Wir brauchen, wenn wir das sagen, nicht die Stimme zu senken. Er ist ein Kriegsversehrter. Wie Cervantes. Aber unglücklicherweise gibt es heute in Spanien zu viele Versehrte. Und wenn Gott uns nicht beisteht, wird es bald noch viel mehr davon geben. Der Gedanke, daß der General Millán Astray die Regeln der Massenpsychologie diktieren könnte, quält mich. Wenn ein Kriegsversehrter nicht die geistige Größe des Cervantes besitzt, dann muß man erwarten, daß er einen schrecklichen Trost darin findet, zu sehen, wie sich die Kriegsversehrten um ihn herum vermehren.

3 *S. 864*

Nieder mit der Intelligenz! Es lebe der Tod!

3 *S. 864*

Dies ist der Tempel der Intelligenz. Und ich bin ihr Hoher Priester. Ihr entweiht ihren geheiligten Raum. Ihr werdet siegen, weil ihr rohe Kraft im Überfluß besitzt. Aber ihr werdet nicht überzeugen. Um zu überzeugen, muß man überreden. Und um zu überreden, brauchtet ihr etwas, das euch fehlt: Verstand und das Recht im Kampf auf eurer Seite. Euch zu bitten an Spanien zu denken, erscheint mir überflüssig. Ich habe gesprochen.

3 *S. 865*

Ewiger Vater, nimm mich in das geheimnisvolle Heim deiner Brust auf. Dort werde ich schlafen, denn ich komme zu dir erschöpft und zerstört vom harten Kampf.

3 *S. 865*

Im Mark seines verbitterten Individualismus besitzt er die kalte Grausamkeit, die den großen Finanzhaien zu eigen ist.

3 *S. 867*

»Um gesunde Gewohnheiten ... fürs ganze Leben zu schaffen, gibt es keinen schlechteren Weg als Gymnastik und Sport, die mechanisierte, in gewissem Sinne abstrakte und vom Leben der Tiere wie der Städter losgelöste Übungen sind. Selbst wenn wir annehmen, diese Übungen seien gesund – und das heißt schon viel annehmen –, können sie uns doch nicht von großem Nutzen sein, weil sie uns höchstens durch einige Jahre unserer vergänglichen Existenz begleiten können. Wenn wir es hingegen fertigbrächten, im Kind die Liebe zur Natur zu wecken, so daß es sich an ihrer Betrachtung erfreut, oder auch die Neugier, so daß es sich bemüht, sie zu beobachten und kennenzulernen, hätten wir später reife Männer und verehrungswürdige Greise, die fähig wären, die Sierra de Guadarrama an den härtesten Wintertagen zu durchqueren.

Im Gegensatz dazu ist jeder Sport ein dummes Spiel oder wenigstens: eine nutzlose Arbeit. Und das wird man deutlicher sehen, wenn erst einmal eine Welle von Verblödung und Amerikanismus unser altes Europa überflutet.«

Man möchte fast sagen, daß Juan de Mairena unseren großen Miguel de Unamuno gekannt hatte, den wir alle als Feind des Sportes kennen.

3 *S. 868*

In Rosales, wohin ich an diesem Sommerabend gehe, um die Stadtkapelle zu hören, die der beliebte Maestro Villa dirigiert, treffe ich unter der riesigen Menschenmenge, die sich dort versammelt hat, Antonio Machado – allein und in Trauerkleidung. Sein blasses Profil hebt sich von den geröteten Gesichtern des Publikums ab. Der Dichter ist gerade zum Witwer einer jungen, schönen und geliebten Frau geworden, mit der er eine kurze, glückliche Ehe geführt hat.

Ich nähere mich ihm mit dem Ernst und der Würde, die sein Schmerz verlangt, und wir unterhalten uns einen Augenblick zwischen den ohrenbetäubenden Trompetenstößen einer Wagnerpartitur. Der Autor der Soledades spricht mit seiner gewohnten Knappheit und in seiner ebenfalls gewohnten nachlässigen Haltung, die durch seine Tragödie betont wird, ohne daß er in vulgäres Pathos verfällt.

Ich wage es auch nicht, ihm vulgäre Trostsprüche anzubieten. Wir trennen uns mit einem ausdrucksvollen Händedruck und diskret verlasse ich den verwitweten Dichter, der anonym in der Menschenmenge, die ihn nicht erkennt, verschwindet. Allein, blaß, schwarz gekleidet, wie jeder andere Mann, der seine Frau verloren hat.

3 *S. 869*

Der Flieger ist so etwas wie das *Summum* des Sportlers. Er muß einen klaren Kopf haben und Nerven aus Stahl. Er darf nicht zerstreut sein, auch kein Mystiker oder Phantast; er darf kein sinnlicher Mensch sein, den wollüstige Illusionen verzehren; seine Füße müssen sich auf die Wirklichkeit stützen, seine Hände auf den Steuerknüppel, und im Falle der Gefahr muß er tapfer sein, handlungsbereit, kalt und schnell. Die Freude am Sport, am Wandern, am Bergsteigen hat das Klima der Jugend geprägt, und dieser Zustand verstärkt sich ständig.

3 *S. 870*

Ebenfalls in der Residenz packte mich die Sportbegeisterung. Jeden Morgen lief ich barfuß und in kurzen Hosen, sogar wenn der Boden mit Reif bedeckt war, auf dem Sportplatz der Kavallerieabteilung der *Guardia Civil.* Ich gründete die Leichtathletikgruppe des *Colegio,* die an verschiedenen universitären Wettbewerben teilnahm, und ich versuchte mich sogar im Amateurboxen. Im ganzen bestritt ich nicht mehr als zwei Kämpfe. Einen davon gewann ich wegen Nichterscheinen des Gegners, und den anderen verlor ich nach Punkten in fünf Runden wegen mangelnder Kampfbereitschaft. In Wirklichkeit dachte ich nur daran, mein Gesicht zu schützen. Jede Sportart erschien mir gut. Ich übte sogar an der Fassade der *Residencia* Bergsteigen.

3 *S. 870*

eine tolle Brünette! Ein schönes Mädchen ›revolutioniert‹ einen unserer beliebtesten nördlichen Strände. Und wißt Ihr, liebe Leserinnen, wie sie diesen unwiderstehlichen Zauber bewirkt? Ganz einfach, sie weiß, daß ihre Haut köstlich braun wird mit JUGO DE LOTO INTEA.

3 *S. 871*

Die Beharrlichkeit und die Vorbereitung der deutschen Athleten und Trainer können aus den nächsten Spielen die erhabene und großartige Bemühung einer Menschheit machen, die den Krieg haßt und es versteht, für den Frieden zu kämpfen, für die vornehmsten Ideale der Menschen dieser Erde.

3 *S. 871*

Zweifellos ist die Teleautographie oder (wie sie andere nennen) die Telephotographie so etwas wie die Vorhalle zur Radiophotographie, und diese wiederum verweist auf die Radiovision.

3 *S. 872*

Der seltsame Tod des Mönchs Pedro

Haben Euer Ehren das gesehen? sagte die Eminenz und zeigte ihm eine entwickelte photographische Platte, die er vom Boden aufgehoben hatte und auf der sich das Bild unseres vom Kreuz abgenommenen Herrn Jesus Christus befand, dessen göttliche Augen einen sanften Blick hatten.

3 *S. 872*

Satans Erfindung, mit der er das Menschengeschlecht ärgern will

3 *S. 872*

als hätte ich ihr gesagt: ›Mama, ich will Clown werden‹

3 *S. 872f.*

Das Kino war damals nur ein Mittel zur Zerstreuung. Niemand von uns dachte, daß es sich um ein neues Ausdrucksmittel handeln könnte und noch viel weniger um Kunst.

3 *S. 873*

Das Kino zeigt uns die große ästhetische Verblödung einer in ihrem Wesen kinetischen Welt, in der der Mensch, die Krone des Tierreichs, unter seinem Erscheinungsbild des Sich-Selbst-Bewegenden enthüllt, daß er ein Bewegt-Werdendes ist.

3 *S. 873*

man muß von ihm wie von der Photographie verlangen, daß er uns den wirklichen Gegenständen gegenüberstellt, ohne mehr hinzuzufügen als Bewegung, wenn sie eine solche aufweisen, und daß er möglichst exakt ist.

3 *S. 873*

allmählich gibt es Ingenieure, die lieber Ingenieursarbeit verrichten, als daß sie Verse oder Komödien schreiben, und auch Ärzte, die klinische Studien Gleichungen über das Leben oder Büchern, die sich mit der medizinischen Ontologie beschäftigen, vorziehen.

3 *S. 874*

Eine diskrete, hübsche und geheimnisvolle Krankenschwester geleitete uns zu dem Zimmer, das der Dichter dort bewohnte ... Ein mittelgroßes Zimmer, dessen Fenster sich auf den Garten öffneten, komfortabel wie ein Zimmer in einem teuren Hotel, in dem das Licht brannte ... Alles schön, elegant, korrekt. Und in diesem exklusiven Rahmen trafen wir den Dichter, ebenfalls schön, korrekt, jung, fein, bleich, ernst und traurig, mit großen schwarzen und melancholischen Augen, der uns in einer Haltung kalter Herzlichkeit und mit einem Lächeln, das uns seine sehr weißen Nichtraucherzähne sehen ließ, die sanfte und bleiche, kraftlose Hand entgegenstreckte.

3 *S. 874*

Die beständige Purifizierung des Einen und Selben, das man in jener ewigen Gleichheit spürt, die von innen das Verschiedene in einem unendlichen Zweig von Harmonien und ewiger Wiederholung vereint.

3 *S. 874*

Zum Sportplatz mit der jungen Frühlingsgleichen! Welche Freude, sie bei dieser Kälte nackt im Taxi zu ihren *sports* zu bringen! So hart und lebendig ist sie! Wenn sie schweigend vorbeigeht, steckt sie alles mit ihrer Fröhlichkeit an. In der Sonne wird das Violett ihres Fleisches zu Rosen.

3 *S. 875*

Es ist sehr schön, zu bestimmten Stunden des Tages oder der Nacht die ruhenden Gegenstände genau zu beobachten.

3 *S. 875*

Abgenutzte Oberflächen, die Spuren, welche die Hände den Dingen beigebracht haben, die oft tragische und immer pathetische Atmosphäre der Dinge gibt eine Anziehung hin zur Wirklichkeit der Welt ein, die man nicht gering schätzen soll. In ihnen spürt man die vage Unreinheit des Menschlichen, die Anordnung, den Gebrauch und das Ausmustern der Dinge, die Spuren des Fußes und der Finger, die Dauerhaftigkeit einer menschlichen Atmosphäre, welche die Dinge von innen und von außen überschwemmt.

3 *S. 875*

Von innen sondert sich die Berührung des Menschen und der Erde wie eine Lektion für den gequälten lyrischen Dichter ab.

3 *S. 875f.*

Von der Ehrentribüne sehen wir das imponierende Schauspiel des mit tausend Fahnen geschmückten Stadions; auf der Laufbahn befinden sich bereits einige tausend junge Männer in korrekter Formation. Der Vorbeimarsch dauert an, und unter unserer Tribüne, wo sich das Eingangstor zur Bahn befindet, kommt ein Schwärm junger Menschen in korrekter Formation herein, der nun seinen Ort auf dem Sportfeld sucht; immer mehr Gruppen treten auf, Mädchen in weißen Kleidern mit Blumensträußen, Jungen in brauner Uniform, auch Gruppierungen von Frauen in brauner Uniform – und alle gehen denselben Weg, und nachdem sie eine Runde durchs Stadion geschritten sind, reihen sie sich am vorbestimmten Ort ein.

3 *S. 877*

Die unermeßliche Menschenmenge, die sich auf den Weg stürzte, bildete eine ununterbrochene Kette bis zu dem Ort, an dem ich mich befand.

3 *S. 878*

In einem kleinen Kreis fällt von den Lippen eines Redners ein Wort, und eine große Menge, die nach Worten giert, nimmt es auf, reicht es von Mund zu Mund weiter, und mit der Schnelligkeit eines elektrischen Schlags wird es von einer großen Anzahl lebender Maschinen wiederholt und geweiht, meistens ohne daß sie es verstehen und immer ohne daß sie bedenken, daß so ein einziges Wort manchmal ein ausreichender Hebel ist, um die Masse in Aufruhr zu bringen, die Gemüter zu entflammen und eine Revolution zu bewirken.

3 *S. 878*

Wie können sie (sc.: die gebildeten Klassen) ohne eigenes Risiko in jenen modernen Völkern zurückstehen, wo die Ausübung des allgemeinen Wahlrechts die Gesellschaft täglich der Gnade des Proletariertums ausliefert?

3 *S. 878*

So etwas wie eine einzige ›öffentliche Meinung‹ gibt es nicht mehr, sondern nur ein Bürgertum, das Herrschaft ausübt und als Minderheit die Volksmassen ausbeutet, und – auf der anderen Seite – eine proletarische Meinung, die auf Gerechtigkeit, Wahrheit und Moral beruht.

3 *S. 878*

Der bewaffnete Friede ist schließlich nur zum Nutzen der Grundbesitzer, und er ist ein Mittel, große Menschenmassen von der Arbeit auszuschließen, wo immer eine Reserve und ein Heer gegen das Volk besteht.

3 *S. 879*

Und da ich glaube, daß der große Kampf darin besteht, die Achtung vor dem Menschen, die Achtung vor der Individualität zu erringen, setze ich der Masse zu, der hirnlosen und anonymen Menge: sie sollen mich respektieren! So werden sie lernen, jedes Individuum zu achten und auch sich selbst als Individuen zu achten.

3 *S. 879f.*

Unter ›Masse‹ wird nicht im speziellen Sinn ›Arbeiter‹ verstanden; der Begriff bezeichnet hier nicht eine Gesellschaftsklasse, sondern eine Klasse oder eine Art menschlicher Lebensform, die sich heute in allen gesellschaftlichen Klassen findet, die deshalb unsere Zeit repräsentiert, in der sie dominiert und über die sie herrscht.

3 *S. 880*

Das führt uns dazu, im psychologischen Diagramm des gegenwärtigen Massenmenschen zunächst zwei Merkmale zu notieren: die freie Ausbreitung seiner Lebenswünsche, also seiner Person, und die radikale Undankbarkeit gegen alles, was die Leichtigkeit seiner Existenz ermöglicht hat. Beide Merkmale bilden die bekannte Psychologie des verwöhnten Kindes.

3 *S. 881*

Andererseits müßte man noch detaillierter auf den vorausgehenden Hinweis zum ›Aristokraten‹ eingehen und zeigen, wie viele seiner Charaktermerkmale in allen Völkern und zu allen Zeiten beim Massenmenschen ... auftreten. Zum Beispiel: die Neigung, Sport und Spiele zum zentralen Lebensinhalt zu machen; Körperkultur – Hygiene und Aufmerksamkeit für die Schönheit der Kleidung; fehlende Romantik in der Beziehung zur Frau; sich mit Intellektuellen zu vergnügen, aber im Grund keine Achtung vor ihnen zu haben.

3 *S. 881*

Wir würden niemals danach trachten, die Massen zu erziehen. Die Massen soll der Blitz treffen. Wir wenden uns an den Menschen, nur er interessiert uns, an den Menschen in allen Bedeutungen des Wortes. ... Aber der Massenmensch existiert für uns nicht. Wenn man auch den Begriff ›Masse‹ angemessen auf Menge und Materie anwenden kann, taugt er doch nicht dazu, uns bei der Definition des Menschen zu helfen, weil dieser physikalisch-mathematische Begriff kein Atom an Menschlichkeit enthält ... Stellt euch vor, was eine Pädagogik für die Massen sein könnte! Die

Erziehung des Kindes Masse! Sie wäre wirklich eine Pädagogik des Herodes, etwas Monströses.

3 *S. 882*

Die Virulenz dieser Tatsachen hat vielleicht die Begeisterung für solche Studien geweckt, die schon in sich selbst genug Interesse besitzen, um die Aufmerksamkeit des Philosophen auf sich zu lenken, denn nichts hält mehr Überraschungen für den Geist des Mannes der Wissenschaft bereit als die entspannte Untersuchung der Existenzweise der Massen.

3 *S. 882*

Die Masse ist wirklich das Heterogene und Unorganische par excellence.

3 *S. 882*

Die Massenhinrichtungen(-erschießungen), bei denen die Verbrechen der Menschenmassen in Blut ertränkt werden, haben als einzige Wirkung eine ungesunde Erregung, die sich hinterher in Haß gegen die, die sie verursacht haben, umkehrt, und das Volk sieht, weit entfernt davon, in der Macht, von der es regiert wird, einen Führer und seinen natürlichen Schutz zu erblicken, in solchen Fällen nur einen weiteren Verbrecher, der sich aus sicherem Hinterhalt damit vergnügt, schreckliche und irreparable Schäden zu verursachen.

3 *S. 883*

Wenn unser Theater das gleiche Beben hätte wie die Stierkämpfe, wäre es großartig. Wenn es verstanden hätte, diese ästhetische Gewalt zu vermitteln, wäre es so heroisch wie die Ilias. Statt dessen ist es so unsympathisch wie alle normativen Texte von der Verfassung bis zur Grammatik.

3 *S. 884*

Wenn die klassischen Helden im Hohlspiegel gespiegelt werden, ergibt sich daraus das Esperpento. Der tragische Sinn des spanischen Lebens kann nur durch eine systematisch verfremdete Ästhetik wiedergegeben werden.

3 *S. 884*

Spanien ist eine groteske Verfremdung der europäischen Zivilisation

3 *S. 885*

MAXIMO ESTRELLA *räkelt sich auf seiner Türschwelle. Über die Bühne ... läuft ein streunender Hund im Zickzack. In der Mitte hebt er das Bein und*

pißt. Sein Triefauge hat er wie ein Dichter zum Blau des letzten Sterns erhoben.

MAX. – Latino, stimme das Grablied an.

DON LATINO. – Wenn du mit diesem makabren Scherz weitermachst, verlasse ich dich.

MAX. – Ich bin es, der für immer geht.

DON LATINO. – Max, steh auf. Wir werden gehen.

MAX. – Ich bin tot.

DON LATINO. – Wie kannst du mich so erschrecken! Los, Max, gehen wir. Steh auf, verzieh nicht den Mund, verdammter Kerl! Max! Max! verdammt, antworte doch!

MAX. – Die Toten sprechen nicht.

DON LATINO. – Jetzt lasse ich dich endgültig allein.

MAX. – Gute Nacht.

3 *S. 885*

Meine Ästhetik ist die Überwindung des Schmerzes und des Lachens, so wie es die Gespräche der Toten sein müssen, wenn sie sich Geschichten über die Lebenden erzählen.

3 *S. 886*

– Was halten Sie für den größten Fehler Ihres Gatten?
– Daß er Afrika zu sehr liebt und Bücher durcharbeitet, die ich nicht verstehe.
– Und was denken Sie über seinen Charakter?
– Für mich ist er unbestreitbar der beste.
– Gefällt Ihnen die Literatur?
– Sehr gerne mag ich die Theaterstücke von Benavente und die Romane von Alarcón.
– Wissen Sie, wer der Lieblingsautor Ihres Gatten ist?
– Valle-Inclán. Sehen Sie hier im Bücherschrank alle seine Werke.

Sein Leben und seine Persönlichkeit übertrafen sein Werk bei weitem.

3 *S. 886*

Unter allen lebenden Wesen, die ich gekannt habe, steht Federico an erster Stelle ... Ich glaube auch, daß es schwierig wäre, jemanden wie ihn noch einmal zu finden. Ob er sich ans Klavier setzte und Chopin spielte, ob er eine Pantomime oder eine kurze Theaterszene improvisierte: immer war er unwiderstehlich. Er konnte irgendetwas vorlesen, und die Schönheit erblühte auf seinen Lippen. Er besaß Leidenschaft, Fröhlichkeit, Jugend. Er war wie eine Flamme.

3 *S. 886f.*

Die Sinnlichkeit, jene grundlegende Eigenschaft des Dichters, pulsierte machtvoll in ihm. Er setzte sich ans Klavier. Er hatte nicht das, was man eine gute Stimme nennt. Später habe ich von einer bestimmten Sängerin einige dieser alten Volkslieder gesungen gehört, die er selbst ihr beigebracht hatte. Niemand konnte ihnen den Ton, die Kraft, die wilde Traurigkeit geben, die Federico ihnen mitgab. Er war nicht schön, vielleicht sogar das Gegenteil, aber vor dem Klavier verwandelte er sich: seine Züge veredelten sich, sie kleideten sich in die Leidenschaft, die aus dem Vers und der Melodie floß, ohne daß er dabei die Stimme erhob, die er mit der des Klaviers untermalte, das er spielte. Man mußte ihn lieben oder ihn ignorieren, es gab keinen Mittelweg. Das wußte er, und immer wenn er anziehend auf jemanden wirken, immer wenn er Einfluß auf diese oder jene Person ausüben wollte, setzte er sich ans Klavier oder rezitierte seine eigenen Verse.

3 *S. 887*

Welche Mühe!
Welche Mühe gibt sich das Pferd, um ein Hund zu sein!
Welche Mühe der Hund, um eine Schwalbe zu sein!
Welche Mühe die Schwalbe, um eine Biene zu sein!
...
Und ich, auf den Regenrinnen –
was für ein Flammen-Seraphin, den ich suche und der ich bin!
Aber der Gipsbogen, wie groß, wie unsichtbar, wie winzig er ist!
Ohne Mühe.

3 *S. 887f.*

Es war der Moment der trockenen Dinge,
der Ähre im Auge
und der geduckten Katze,
des Eisenrosts an den großen Brücken
und des endgültigen Schweigens im Kork.
...
Kalkpfade umfaßten einen leeren Himmel,
wo die Stimmen derer klangen, die unter dem Guano sterben.
Ein gereinigter und reiner Himmel, der mit sich selbst identisch war,
mit Flaum und Lilien, die von den unsichtbaren Bergen verwässert waren.

3 *S. 888*

Um fünf Uhr nachmittags.
Es war genau fünf Uhr nachmittags.
Ein Knabe brachte die weiße Decke
um fünf Uhr nachmittags.
Eine Schaufel Kalk, schon vorbereitet,

um fünf Uhr nachmittags.
Das weitere war Tod und nur Tod
um fünf Uhr nachmittags.

3 *S. 888*

Das vergossene Blut
...
die Stiere von Guisando,
fast Tod und fast Stein.

3 *S. 888*

Sagt mir nicht, daß ich ihn ansehen soll!
Ich will nicht den Blutstrahl spüren,
wie er immer schwächer wird ...

3 *S. 889*

Hier singt niemand, weint niemand in der Ecke,
gibt niemand die Sporen, erschreckt nicht die Schlange:
hier will ich nicht mehr als runde Augen
um diesen Körper zu sehen, ohne Unterlaß.

3 *S. 889*

Dich kennt nicht der Stier oder der Feigenbaum,
die Pferde oder die Ameisen deines Hauses.
Dich kennt nicht der Knabe, noch der Nachmittag,
denn du bist für immer gestorben.
...
Niemand kennt dich. Nein. Aber ich besinge dich.
Ich besinge für später dein Profil und deine Anmut.
Die großartige Reife deines Wissens.
Deinen Todeshunger und den Geschmack deines Mundes.
Die Traurigkeit, welche in deiner tapferen Freude war.
Viel Zeit wird vergehen, wenn es überhaupt dahin kommt,
bis ein so ruhmreicher, so abenteuerreicher Andalusier wieder
geboren werden wird.
Ich besinge deine Eleganz mit Worten, die seufzen,
und ich erinnere mich an eine traurige Brise im Olivenhain.

3 *S. 889f.*

Man muß ein Fest des Körpers auf die Bühne bringen, von den Zehenspitzen, tanzend, bis in die Haarspitzen – und es muß unter einem Blick stehen, der alles deutet, was innen geschieht. Den Körper, seine Harmonie, seinen Rhythmus hat man vergessen ... Man muß dem Körper wieder seine Bedeutung im Spektakel einräumen. Darum bemühe ich mich.

3 S. 890

die Liturgie der Stiere, jenes wahrhaft religiöse Drama, wo man wie in der Messe einen Gott anbetet und ihm Opfer bringt

3 S. 890

Liebe von Perlimplín mit Belisa in seinem Garten. Erotisches Halleluja in vier Bildern.

3 S. 890

Es reicht, Federico. Das ist Scheiße.

3 S. 890f.

keine Idee, kein Bild akzeptieren, das einer rationalen, psychologischen oder kulturellen Erklärung zugänglich wäre. Dem Irrationalen alle Türen öffnen. Nicht mehr zulassen als die Bilder, die uns beeindruckten, ohne den Versuch herauszufinden, warum das so war.

3 S. 892

Ein merkwürdiger Selbstmord, der um 1920 in Madrid passierte, als ich in der Residencia wohnte, faszinierte mich über eine lange Zeit. In einem Viertel namens Amaniel töteten sich ein Student und seine Verlobte im Garten eines Restaurants. Alle wußten, daß sie leidenschaftlich ineinander verliebt waren. Die Beziehungen zwischen ihren Familien, die sich kannten, waren ausgezeichnet. Bei der Autopsie stellte sich heraus, daß das Mädchen noch Jungfrau war. Augenscheinlich gab es kein Problem, kein Hindernis gegen die Verbindung jener jungen Leute, ›der Liebenden von Amiel‹. Sie wollten heiraten. Warum also dieser Doppelselbstmord? Ich werde kaum viel Licht in dieses Geheimnis bringen. Aber vielleicht ist eine leidenschaftliche, erhabene Liebe, die den höchsten Grad an Passion erreicht, mit dem Leben nicht vereinbar. Sie ist zu groß, zu stark für das Leben. Nur der Tod kann sie aufnehmen.

3 S. 892

Als Werk des Denkens, der Arbeit, der Energie wird die Zukunft uns gehören.

3 *S. 892f.*

Ich habe den General sehr gut empfangen. Ich sage ihm, daß seine Erklärung mir Verdruß bereitet hatte und daß sie nicht überlegt gewesen war. Ein wenig heuchlerisch versucht er, aufrichtig zu sein. Ich rate ihm, sich nicht von seinen Freunden und Bewunderern schieben und drängen zu lassen, denn im öffentlichen Leben ist man nicht das, was man sein will, sondern das, was sich die anderen bemühen aus einem zu machen. Er macht Loyalitätsbeteuerungen, und obwohl man ihn hat holen lassen, hat er gesagt, daß er die verfassungsgemäße Regierung achtet, wie er die Monarchie geachtet hat. Er verteidigt mir gegenüber eifrig die *Academia General,* die ich geschlossen habe, weil gegen sie im Ministerium eine schlechte Stimmung herrschte.

Als ich ihm zu verstehen gebe, daß ich mich unter anderen Gegebenheiten gerne seiner Dienste bedienen würde, antwortet er mir mit einem feinen Lächeln: »Und um sich meiner Dienste zu bedienen, läßt man mich überallhin von Polizisten im Auto verfolgen! Sie werden gesehen haben, daß ich nirgendwohin gehe.«

(Also ist in der Leitung der Geheimpolizei eine Dummheit geschehen. Ich hatte Galarza angewiesen, diesen General zu überwachen, und es fällt ihnen ein, ein Auto mit drei Agenten hinter ihm herfahren zu lassen. Heute nachmittag habe ich Galarza gesagt, er solle das unterlassen.)

3 *S. 893f.*

Der reinste Grund für die Existenz dieser Zeitschrift, von dem sie inspiriert wird und der uns antreibt, besteht vielleicht in unserem lebhaften Wunsch als Katholiken, die Dinge klar zu machen und jedem einzelnen von ihnen seinen entsprechenden Platz im Leben und im Denken zuzuweisen.

3 *S. 894*

OCTUBRE ist gegen den imperialistischen Krieg, für die Verteidigung der Sowjetunion, gegen den Faschismus, für das Proletariat.

3 *S. 895*

Der blaue Affe erscheint nun auf Papier, denn seine Aufgabe wird es sein, den Groll von Gottvater und seiner Gattin zu erwecken. Mach dich auf den Weg, Maschinenpistole, antifaschistischer blauer Affe!

Blauer Affe: spring, pack den Stier beim Schwanze, sei vorsichtig oder unvorsichtig, bis zum Tod an der Front und vorne im Kampf. (Selbst der tapferste General bepinkelt sich vor Angst.)

3 *S. 895*

Sei gegrüßt, Milizen-Affe, der du voll, aufgepumpt, nicht leer bist;
nie macht es dir etwas aus,
nicht ein Eindecker zu sein.
Dein Gewehr soll mit Tinte geladen werden,
gegen den Bürgerkrieg.

3 *S. 896*

Und unbedingt notwendig wird es sein, Veröffentlichungen zu erstellen, die über den Raum der Nation hinausgehen und die von den Genossen oder Sympathisanten in aller Welt verstanden werden können, von Leuten, die nicht in Rufweite leben wie die Leute, die zu Hause ein- und ausgehen, also Freunde Spaniens, die sich freuen werden, wenn sie sehen, daß Spanien auch in diesem gigantischen Konflikt, in dem es kämpft, sein intellektuelles und künstlerisches Leben weiterführt.

3 S. 896

Dann wächst die Sehnsucht, wir heben
den Abstand von Knochen zu Knochen auf,
sehnen uns nach dem gebieterischen Duft
und lassen unsere Körper über das Leben hinausgehen.

3 *S. 897*

Aber wir werden nicht sterben. Das Leben wurde so heiß vollzogen wie die Sonne, wie ihr Blick. Wir können uns nicht verlieren. Wir sind fruchtbares Saatgut. Und der Tod ist von beiden befruchtet worden.

3 *S. 897*

Durch einen stechenden Apparat, den man an meiner Seite anbrachte, nachdem ich neuerlich geröntgt worden war, kamen aus meinem linken Lungenflügel – ohne Übertreibung – über anderthalb Liter Eiter in einem ununterbrochenen Strom, der länger als zehn Minuten floß.

3 *S. 898*

Wenn es ihn gäbe, dann wäre er ein Verrückter, das sage ich ganz ehrlich, obwohl ich meine, daß der Soldat ebenfalls verrückt sein müßte, der im Sinne seiner Amtspflicht nicht bereit wäre, sich für Spanien zu erheben und gegen die Anarchie, falls diese ausbrechen sollte.

3 S. 898

Ich darf wohl sagen, daß ich nach dem, was Euer Ehren heute vor dem Parlament gesagt haben, Euer Ehren für alles, was passieren könnte, vor dem ganzen Land verantwortlich machen werde.

3 *S. 899*

Einmal mehr sah sich das Heer, vereint mit den anderen Kräften der Nation, gezwungen, das Verlangen der Mehrheit der Spanier aufzunehmen, die in unendlicher Bitterkeit sahen, daß das verschwand, was uns alle in einem gemeinsamen Ideal vereinen kann: SPANIEN.

3 *S. 899*

Art. 13. Bis auf weiteres bleibt der Betrieb aller privaten Kurz- oder Ultrakurzwellen-Radiosender verboten, ...
Art. 14. Zum höchsten Wohle des Vaterlandes sind alle verfassungsmäßig verbrieften Rechte des Individuums aufgehoben ...

3 *S. 899*

Die gewaltsame Revolution, die wir seit einigen Jahren nahen fühlten und die ich persönlich so sehr gewünscht hatte, zog unter meinen Fenstern vorbei, vor meinen Augen. Und ich war verwirrt und ungläubig.

3 *S. 900*

Trotz meiner theoretischen Sympathien für die Anarchie konnte ich ihr willkürliches, nicht vorhersehbares Verhalten und ihren Fanatismus nicht ausstehen ... In Barcelona – das ist nur ein Beispiel – liquidierten sie (sc.: die Anarchisten) den Leiter und die Ingenieure einer Metallfabrik, um zu beweisen, daß die Fabrik allein unter Arbeiterleitung perfekt funktionieren würde. Sie stellten einen Panzerwagen her und zeigten ihn – nicht ohne Stolz – einem sowjetischen Delegierten. Dieser verlangte eine ›Parabellum‹ und schoß, wobei er ohne Schwierigkeit die Panzerung durchlöcherte.

3 *S. 900*

Männer der Feder

3 *S. 901*

Die Stunde der Zwerge

3 *S. 901*

Hier sind die lächerlichen *Intellektuellen,* aufgeblasen in Besserwisserei und Rechthaberei. Sie sind die heruntergekommene Nachkommenschaft jener *Intellektuellen,* die die Umdrehung der Erde und ihre Kugelform leugneten und auch die Möglichkeit der Eisenbahn, weil all das in Widerspruch zu den *Formeln* steht. Die armen Kleinen! Wie werden sie –

durch ihre Kurzsichtigen-Brillen – das Anzeichen des göttlichen Lichtes begreifen? ...

Hier sind die Nörgler, die Leute, die sich mit Zichorie und Nikotin vergiften, die *Snobs,* die Feiglinge, die es immer eilig haben, in die Nähe der Sonne zu gelangen, die die meiste Wärme spendet.

Hier sind sie alle. Die Verworrenen, die Hämischen, die Schreihälse, die in ihrer Jämmerlichkeit Hochtrabenden. Alle reden zugleich. Nichts ist getan worden. Sie haben das öffentliche Vermögen verschwendet. Militärische Siege, sagen sie, geschahen unter dem Befehl jenes Führers aus Zufall. Alles war Zufall oder Lüge. Und vor allen Dingen war diese Regierung keine *intelligente* Regierung (das Zauberwort, durch das die Dummköpfe verblendet werden); sie regierte für Spanien, auf spanische Art, nicht nach dem Geschmack der zehn Prozent von Auserwählten. Anstatt die heuchlerischen Förmlichkeiten zu entlarven, ging sie lieber über sie hinweg.

Die Zwerge vermochten mehr als der Riese. Sie fesselten seine Füße und warfen ihn zu Boden. Dann folterten sie ihn mit Stichen. Und er, der gut, empfindsam, einfach war, er, der gegen das Elend nicht gewappnet war, er, der weil er so sehr Mensch (so sehr *menschlich*) war, der wie die Kinder genoß und litt, neigte eines Morgens sein Haupt und erhob es nicht wieder.

3 *S. 901*

Das heilige Andenken meines Vaters verteidigen

3 *S. 902*

dummen und rachitischen Milieu

3 *S. 902*

Die politischen Parteien sollen verschwinden

3 *S. 902f.*

Und ich wünschte, daß das Mikrophon, das ich hier habe, meine Stimme bis in die letzten Winkel der Arbeiterwohnungen trüge, um ihnen zu sagen: ja, wir tragen Krawatte; ja, ihr könnt uns *señoritos* nennen. Aber wir bringen den Kampfgeist genau für das mit, was uns als *señoritos* nicht betrifft; wir wollen kämpfen, damit vielen aus unseren Klassen harte und gerechtfertigte Opfer auferlegt werden; wir wollen kämpfen, damit ein totalitärer Staat mit seinen Mitteln genauso viel für die Mächtigen wie für die Niedrigen bewirkt. Und so sind wir, weil die spanischen *señoritos* im Laufe der Geschichte immer so waren.

3 *S. 903*

Wir haben angefangen mit der Frage, was Spanien ist. Wer sah Spanien vor uns als *Einheit des Schicksals? ...* So, indem wir uns zuerst fragen, was Spanien ist, ersannen wir uns ein ganzes poetisches und bündiges System, das wie alle vollständigen Systeme stark genug ist, jegliche von den Umständen abhängige Frage zu beantworten.

3 *S. 903*

Eingeweide und Stil, das ist Spanien. Man spricht heute viel gegen den Stil; man sagt uns, daß niemand, der irgend etwas Großes vollbracht hat, sich darüber im klaren war, einen Stil zu haben. Und was interessiert uns das, ob er sich darüber im klaren war? Wichtig war es, ihn zu haben; so ist Stil das, was Goethe den Gedanken seiner Existenz nannte: die innere Form eines Lebens, die sich bewußt oder unbewußt in jeder Handlung und in jedem Wort manifestiert.

3 *S. 904*

Wenn die Falange sich zu etwas Dauerhaftem entwickelt, hoffe ich, daß alle den Schmerz darüber bemerken, daß so viel Blut vergossen wurde, weil man uns nicht zwischen der Erbitterung auf der einen und der Abneigung auf der anderen Seite die Bresche einer gelassenen Aufmerksamkeit geöffnet hat.

3 *S. 904*

Ich habe weder die gesamte Verantwortung auf mich genommen noch mich sonst einer Variante des romantischen Musters angepaßt. Ich habe mich mit den besten Hilfsmitteln meines Berufes als Rechtsanwalt verteidigt, den ich so tief geliebt und mit so viel Eifer gepflegt habe ... Abgesehen davon, daß ich nicht der Hauptdarsteller in dem, was geschieht, bin, wäre es für mich ungeheuerlich und falsch gewesen, ohne Verteidigung ein Leben hinzugeben, das noch von Nutzen sein könnte und das mir Gott nicht gegeben hat, damit es aus Eitelkeit verbrannt werde wie ein Schloß aus Feuerwerkskörpern ...

3 *S. 904*

Das Beispiel seines Lebens, das mit Entschiedenheit der Verwirklichung der Größe Spaniens durch die tiefe und feste Gemeinschaft aller Spanier gewidmet war, und das Beispiel seines Todes, den er Gott gelassen und heiter um des Vaterlandes willen dargebracht hat, machen ihn zu einem Nationalhelden und zu einem Symbol des Opfers der Jugend unserer Epoche.

3 *S. 905*

Aber bei mir zu Hause habe ich ihn zum letzten Mal gesehen. Es war nachts. Wir waren in einer dieser kleinen Tavernen gewesen, deren Milieu typisch für die armseligen spanischen Gebräuche ist und die ihm so gut gefielen. Wir unterhielten uns, bis es ziemlich spät war. Durch die offene Balkontür drang kein Geräusch mehr. Es mußte schon drei Uhr morgens sein, und als er bemerkte, wie spät es war, verabschiedete er sich hastig, er, der sich niemals beeilte und niemals die Fassung verlor. Er sagte zu mir, daß er nicht auf der Straße von der Morgendämmerung überrascht werden wollte; er hatte einen Ausdruck von unruhiger Besorgnis – ich berichte dies so, wie ich es damals sah. Wir gingen hinaus; ich begleitete ihn über die endlosen dunklen Treppen; wir verabschiedeten uns auf der Straße, deren Laternen schon verlöscht waren, und er ging schnell fort, um ein Taxi zu suchen – auf der Flucht vor dem Morgengrauen, als ob dieses erste blasse und diffuse Licht nicht ein neues Leben, sondern einen Tod ankündigte; einen Übergang zwischen Finsternis und Licht, den die Menschen nicht ohne Gefahr ansehen können.

Ich sollte ihn einige Tage später wieder treffen. Ich reiste nach Paris, und wir sollten uns im Haus von Freunden zum Abschied treffen. Der Tag kam – und am Morgen wurde Calvo Sotelo ermordet. Gegen Abend sprechen wir über das Ereignis, während wir auf Federico Garcia Lorca warteten. Dann kam jemand herein und sagte, wir sollten nicht länger auf ihn warten, denn er hätte ihn gerade zum Bahnhof gebracht, zum Zug nach Granada.

3 *S. 906*

Ramón Ruiz Alonso sagte: »Sie müssen mit ihm zur Zivilregierung gehen, aber nur, um einige Erklärungen abzugeben.« Federico wurde blaß. Er war wie eine Marionette, und alle Frauen der Familie begannen zu weinen. García Lorca ging in sein Zimmer hinauf, um sich anzukleiden, und wir anderen warteten im Patio ... Tante Luisa begleitete ihn. Als er angekleidet aus seinem Zimmer trat, fragte sie ihn: ›Willst du etwas, brauchst du etwas?‹ Und er antwortete: ›Ja.‹ Und als er mit ihr ins Wohnzimmer kam, knieten sie vor dem Herzen Jesu nieder und beteten gemeinsam das *Credo* und das *Mein Herr Jesus Christus ...* Federico klammerte sich an meinen Arm und wir stiegen in das Auto.

3 *S. 907*

Kommen wir bald nach Sevilla?

3 *S. 907*

Oh Zeitkammern und Seelengalerien! So nackt!
sagte der Poet –. Der klaren Tage
Schatten zieht stumm vorbei.
Der Gesang der alten Stunden klingt aus
wie ein Gebet von Freuden hinter Klostermauern ...

Es schwieg der Poet, der einsame Mann,
denn ein Luftzug zitternden Himmels
quälte seine feine Stradivari.
Sein Ohr blutete ...

[Übersetzungen: 1833-1939. DB Sonderband: Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 2048
(vgl. Gumbrecht-Spanien Bd. 2, S. 1261 ff.)]

3 *S. 907*

Diese blauen Tage und diese Sonne der Kindheit ...

3 *S. 908*

Sehr geehrter Herr! In Beantwortung Ihres Briefes vom 11. d.M. bezüglich des Doktors der Philosophie BENJAMIN WALTER teile ich Ihnen mit, daß dieser Herr über Port-Bou durch das Gebirge nach Spanien eingereist ist, und zwar am 25. September um 20 Uhr mit einer Einreiseerlaubnis für die Vereinigten Staaten und einem spanischen Transitvisum für Portugal; der besagte Herr gab an, daß er illegal aus Frankreich ausgereist sei, weil er keine Erlaubnis gehabt hätte, daß er zu Fuß von Banyuls (Frankreich) gekommen sei, daß er einen Sonnenstich bekommen habe und sich ziemlich krank fühle. Deswegen mietete er sich in einem Hotel ein, und er wurde sofort von einem Arzt aus Port-Bou untersucht, der bescheinigte, daß der besagte Herr Walter an einer Blutstauung im Gehirn und an einem Bronchialkatarrh litt, weswegen er gezwungen sei, zu Bett zu liegen. Derselbe Arzt bescheinigt, daß Herr Benjamin Walter um 22 Uhr am 26. desselben Monats an einer Gehirnblutung verstorben ist. Der besagte Herr gab keinerlei Erklärung ab.