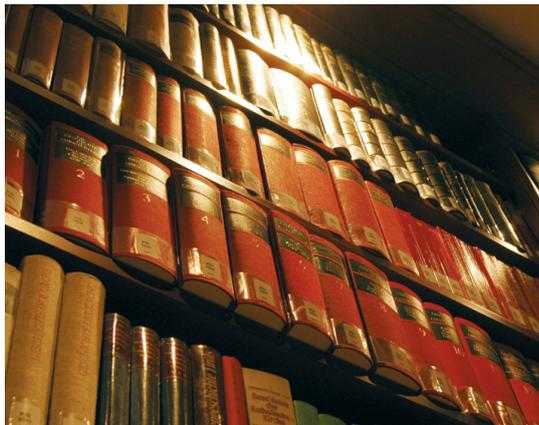


NEDDERMANN, EMMY

Die symbolistischen Stilelemente im
Werke von Juan Ramón Jiménez :
Emmy Neddermann

Seminar für roman. Sprachen u. Kultur
1935

EOD – des millions de livres à portée de souris! Dans plus de 12 pays d'Europe !



Merci d'avoir choisi EOD !

Les bibliothèques européennes possèdent des millions de livres du XVe au XXe siècle. Tous ces livres sont désormais accessibles sous la forme d'eBooks – à portée de souris. Faites votre recherche dans le catalogue en ligne d'une des bibliothèques du réseau eBooks on Demand (EOD – livres électroniques à la demande) et commandez votre livre où que vous vous trouviez dans le monde – 24 heures par jour et 7 jours par semaine. Le livre sera numérisé et mis à votre disposition sous la forme d'un eBook.

Nous vous souhaitons une bonne utilisation de votre eBook EOD !

- Bénéficiez de la mise en page originale du livre !
 - A l'aide d'un logiciel standard, lisez à l'écran votre eBook, zoomez sur une image, naviguez dans le livre.
 - *Utilisez la commande rechercher* :* Vous pouvez trouver un mot donné au sein du livre.
 - *Utilisez la commande Copier / coller* :* Copiez des images ou des parties du texte vers une autre application (par exemple vers un traitement de texte)
- *Non disponible dans tous les eBooks

Conditions générales d'utilisation

En utilisant le service EOD, vous acceptez les conditions générales d'utilisation établies par la bibliothèque qui possède le livre.

- Conditions générales d'utilisation :
<https://books2ebooks.eu/csp/fr/ubi/fr/agb.html>

Souhaitez-vous avoir accès à d'autres

eBooks? Plus de 40 bibliothèques dans 12 pays d'Europe offrent ce service. Recherchez les ouvrages disponibles dans le cadre de ce service :

<https://search.books2ebooks.eu>

Vous trouverez plus d'informations à l'adresse suivante :

<https://books2ebooks.eu>

**DIE SYMBOLISTISCHEN STILELEMENTE
IM WERKE VON
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ**

von

Emmy Neddermann

Sp 755 n

**SEMINAR FÜR ROMANISCHE SPRACHEN UND KULTUR
HAMBURG 1935**

UB Innsbruck



+C104704901

11/24975

Institut f. Romanische Philologie
Universität Innsbruck
N. Inv. Nr. 4224

INHALTSVERZEICHNIS

Literaturverzeichnis	VII
Vorbemerkung	XI
Einleitung: Jiménez und der Symbolismus	1
Hauptteil	8
I. Syntaktische Elemente	8
A. Nominale Elemente	8
1. Das Substantiv	8
2. Indefinita	15
3. Präpositionen	20
4. Adverbien	29
B. Verbale Elemente	33
Das Verb	33
C. Satzformen	43
1. Die Frage	43
2. Der Ausruf	47
3. Der nominale Ausruf	52
4. Der Nominalsatz	53
D. Satzgefüge	55
II. Ästhetische Elemente	62
A. Die Epithese	62
1. Allgemeine Bedeutung	62
2. Funktionelle Bedeutung im Verhältnis zum Beziehungswort	63
a) Funktionelle Unterordnung	64
b) Funktionelle Nebenordnung	68
c) Funktionelle Überordnung	69

3. Emanationsstil	71
4. Bedeutung als bildlicher Faktor	79
a) Farbe	80
b) Duft	102
c) Ton	104
d) Synästhesie	105
5. Bedeutung als Ausdruck symbolischer Erlebnisformen	110
B. Das Bild	119
1. Verhältnis von Ich und Welt	120
2. Die Anrede	123
3. Die Beseelung	124
4. Der Vergleich	128
5. Die Metapher	132
6. Das Symbol	137
Anhang: Rhythmisch-Klangliches	141
Schlußbemerkung	146

LITERATURVERZEICHNIS

I. Werke von J. R. Jiménez, denen das Untersuchungsmaterial entnommen wurde:

Titel:	Erscheinungs-		Abkürzung
	Entstehungsjahr:	jahr:	
„Arias Tristes“	1903	1903	A T
„Pastorales“	1905	1911	Past
„La Soledad Sonora“	1908	1911	S S
„Melancolía“	1910/11	1912	Mel
„Laberinto“	1910/11	1913	Lab
„Sonetos Espirituales“	1914/15	1917	S E
„Estío“	1915	1916	Est
„Diario de un Poeta recién casado“	1916	1917	Di
„Platero y Yo“	1907/16	1926	Plat
„Eternidades“	1916/17	1918	Et
„Piedra y Cielo“	1917/18	1919	P C
„Segunda Antología Poética“	1898/1918	1922	A S
„Belleza“	1917/23	1923	Bel
„Poesía“	1917/23	1923	Poe

(Die Seitenzahlen sind durch einfache Zahlen gekennzeichnet.)

II. Literatur über J. R. Jiménez:

- A. F. C. Bell, „Contemporary Spanish Literature“. New York 1925.
 R. Cansinos Assens, „La nueva Literatura“ I. Madrid 1917.
 J. Casares, „Crítica Efímera“ II. Madrid 1919.
 J. Cejador y Frauca, „Historia de la Lengua y Literatura Castellana“ Bd. 12. Madrid 1927.
 J. Chabas y Martí, „Crítica Concéntrica“ (in „Alfar“ Nr. 36. 1924).
 R. Darío, „Obras Escogidas“ III. Madrid 1916.
 A. González-Blanco, „Los Contemporáneos“ I. Paris 1907.
 J. Fitzmaurice-Kelly, „Geschichte der spanischen Literatur“. Heidelberg 1925.
 E. Merimée, „Précis d'Histoire de la Littérature Espagnole“. Paris 1922.
 J. F. Montesinos, „Die moderne spanische Dichtung“. Leipzig-Berlin 1927.
 H. Petriconi, „Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870“. Wiesbaden 1926.
 L. Pfandl, „Die spanische Lyrik seit 1850“ (in „Festschrift für Karl Vossler“. Heidelberg 1922).
 M. Romera-Navarro, „Historia de la Literatura Española“. Boston 1928.
 J. Torres Bodet, „Los Contemporáneos“. México 1928.
 H. Ureña, „Andalucía Recóndita“ (in „Repertorio Americano“. 1920).

III. Allgemeine wissenschaftliche Literatur:

- G. Anschütz, „Die Farbe als seelischer Ausdruckswert“ in „Mitteilungen der Pelikanwerke“ Nr. 37. Hannover und Wien 1930).
- G. Anschütz, „Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung“. Leipzig 1927.
- Ch. Bally, „Traité de Stilistique française“. Heidelberg 1909.
- A. Barre, „Le Symbolisme“. Paris 1911.
- G. Bonneau, „Albert Samain. Poète Symboliste“. Paris 1925.
- A. Braue, „Beiträge zur Satzgestaltung der spanischen Umgangssprache“. Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen. Hamburg 1931.
- F. Brunetière, „Symbolistes et Décadents“ (in „Revue des Deux Mondes“. 1888).
- E. R. Curtius, „Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich“. Potsdam 1920.
- H. Denner, „Das Stilproblem bei Azorín“. Zürich 1932.
- W. Dilthey, „Das Erlebnis und die Dichtung“. Leipzig-Berlin 1922.
- E. Elster, „Prinzipien der Literaturwissenschaft“ II. Halle 1911.
- E. Ermatinger, „Das dichterische Kunstwerk“. Leipzig 1911.
- E. Faguet, „Sur le Symbolisme“ (in „Revue des Deux Mondes“. 1911).
- W. Fleischer, „Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtung“. Diss. Greifswald 1911.
- W. Friedmann, „Die französische Literatur im 20. Jahrhundert“. Leipzig 1914.
- I. Goldberg, „La Literatura Hispano-Americana“. Madrid 1926.
- M. Grammont, „Le Vers français“. Paris 1923.
- F. Gundolf, „Shakespeare und der deutsche Geist“. Berlin 1923.
- H. Hatzfeld, „Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn“. Leipzig 1927.
- W. Havers, „Handbuch der erklärenden Syntax. Ein Versuch zur Erforschung der Bedingungen und Triebkräfte in Syntax und Stilistik“. Heidelberg 1931.
- H. Heiss, „Vom Naturalismus zum Expressionismus“ (in „Die Neueren Sprachen“. Bd. 29).
- E. Hirt, „Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung“. Leipzig-Berlin 1923.
- H. Hultenber, „Le renforcement du sens des adjectifs et des adverbos dans les langues romanes“. Uppsala 1903.
- V. Klemperer, „Die moderne französische Lyrik“. Leipzig-Berlin 1929.
- H. Koch, „Die lyrische Gestaltung und die Sprachform Stefan Georges“. Essen 1929.
- F. Landsberger, „Impressionismus und Expressionismus“. Leipzig 1919.
- G. Loesch, „Die impressionistische Syntax der Goncourt“. Nürnberg 1919.
- A. Lombard, „Les Constructions nominales dans le français moderne. Etude syntaxique et stylistique“. Uppsala 1930.
- E. K. Mapes, „L'Influence française dans l'Oeuvre de Rubén Darío“. Paris 1925.
- R. M. Meyer, „Deutsche Stilistik“. München 1913.
- R. Petsch, „Die Analyse des Dichtwerkes“ (in „Philosophie der Literaturwissenschaft“. Berlin 1930).
- Y. Pino Saavedra, „La Poesía de Julio Herrera y Reissig. Sus temas y su estilo“. Santiago de Chile 1932.
- H. Pongs, „Das Bild in der Dichtung“ I. Marburg 1927.
- F. Rauhut, „Das Romantische und das Musikalische in der Lyrik Mallarmés“. Beiheft Nr. 11 von „Die Neueren Sprachen“. Marburg 1926.
- F. Rauhut, „Das französische Prosagedicht“. Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen. Hamburg 1929.
- F. Rauhut, „Anthologie der französischen Lyrik von Chénier bis zur Gegenwart“. München 1931.
- W. Schneider, „Ausdruckswerte der deutschen Sprache“. Leipzig-Berlin 1931.
- W. Schulz, „Der Stil André Gides“. Teildruck. Diss. Beiheft Nr. 16 von „Die Neueren Sprachen“. Marburg 1929.

- V. Ségalen, „Les Synesthésies de l'Ecole Symboliste“ (in „Mercure de France“ IV. 1902).
- E. v. Siebold, „Synästhesien in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts“. Englische Studien 53. 1919/20.
- F. Sieburg, „Die Grade der lyrischen Formung“. Diss. München-Stuttgart 1920.
- J. da Silva Correia, „A audição colorida na moderna literatura portuguesa“ (in „Miscelânea de Estudos en honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos“. Coimbra 1933).
- L. Spitzer, „Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik“. Halle 1918.
- L. Spitzer, „Stilstudien“ II. München 1928.
- Th. Spoerri, „Praeludium zur Poesie“. Berlin 1929.
- Th. Spoerri, „Rhythmus des romanischen Verses“ (in „Idealistische Neuphilologie“. Heft 4. München 1927).
- A. Thibaudet, „La Poésie de Stéphane Mallarmé“. Paris 1926.
- M. de Toro y Gisbert, „Los nuevos derroteros del idioma“. Paris 1918.
- G. de Torre, „Literaturas europeas de Vanguardia“. Madrid 1925.
- H. Ureña, „La versificación irregular en la poesía castellana“. Madrid 1920.
- R. D. S. Uzcátegui, „Historia Crítica del Modernismo en la Literatura Moderna“. Barcelona 1925.
- M. Vogler, „Die schöpferischen Werte der Verlaineschen Lyrik“. Zürich 1927.
- Vossler, Spitzer, Hatzfeld, „Introducción a la Estilística Romance“. Buenos Aires 1932.
- G. Wacker, „Spanische Sprachlehre“. Leipzig-Berlin 1924.
- O. Walzel, „Das Wortkunstwerk“. Leipzig 1926.
- J. Wiggers, „Grammatik der spanischen Sprache“. Leipzig 1884.
- E. Winkler, „Grundlegung der Stilistik“. Bielefeld 1929.
- E. Winkler, „Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik“ (in „Die Neueren Sprachen“. 1925. Heft 6.)
- E. Winkler, „Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik“ (in „Festschrift für Karl Vossler“. Heidelberg 1922).
- Zerega-Fombona, „Le Symbolisme français et la Poésie espagnole moderne“. Paris 1920.

VORBEMERKUNG

Wenn man unter Stil die Sichtbarmachung des künstlerischen Formwillens versteht, so wird eine Stiluntersuchung desto umfassendere Resultate zeitigen können, je größere Bedeutung der Form eines Dichtwerkes im Verhältnis zu dessen Inhalt zukommt. Und wo wäre das mehr der Fall als in der Lyrik, deren Inhalt auf ein Minimum beschränkt wird oder vielmehr der Gehalt und damit letzten Endes die Form selber ist? Denn die Form ist ja nur „eine Ausstrahlung des Gehalts selbst“. ¹⁾

Nun ist aber eine symbolistische Dichtung in ganz besonderem Grade als lyrischer Ausdruck anzusehen, denn alles, was Dichtung zur Lyrik macht — die Konzentration auf das eigene Erlebnis und die Betonung des Gefühls, also irrationaler Kräfte — wird vom Symbolismus bis zur Übertreibung gepflegt. Dazu kommt, daß gerade die symbolistische Dichtung ein besonderes Formbestreben entwickelt, da sie wegen der Besonderheit ihres Erlebens und damit des dichterischen Gehaltes nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchen mußte.

Alle diese Tatsachen weisen auf die Bedeutung einer Stiluntersuchung bei symbolistischen Dichtungen hin, die hier zu einem wichtigen, vielleicht einzigen Weg wird, bis zum Wesenskern der Dichtung und damit in diesem Falle des Dichters vorzudringen.

¹⁾ R. Petsch, „Analyse des Dichtwerkes“ S. 261 in „Philosophie der Literaturwissenschaft“.

Einleitung

Jiménez und der Symbolismus

Der Symbolismus hat, wie viele literarische Strömungen, seinen Ausgang von Frankreich genommen. Das ist in gewissem Sinne merkwürdig, denn die romantische Überwertung des Irrationalen, des Gefühls, und die revolutionären Formbestrebungen, diese besonderen Kennzeichen des Symbolismus, widersprechen einigermaßen dem klassischen Lande des Rationalismus. Man hat diese Tatsache durch das germanische Blut vieler französischer Symbolisten zu erklären versucht. Aber das ist sicherlich nur ein Teil der Erklärung, denn man kann auch dem französischen Symbolismus nicht eine gewisse Folgerichtigkeit und Notwendigkeit in bezug auf seine kulturelle Funktion absprechen.

Der Realismus war in Zolas Naturalismus auf einen toten Punkt gekommen. Die Orientation an der Außenwelt hatte einen solchen Umfang angenommen, sie war zu einer derartigen Präzision gelangt, daß man auf rationalem Wege auf keine neuen Eroberungen hoffen konnte. Die Kenntnis der menschlichen Seele hatte sich ebenfalls auf diese Weise erschöpft. Die erste Folge war eine ausgesprochene Dekadenzstimmung. Man fühlte sich auf dem Höhepunkt angekommen, von dem es nur noch ein Abwärts geben konnte. Eine allgemeine Müdigkeit, eine Resignation allergrößten Stiles griff Platz, die durch die politischen Wirren zu einer fin-de-siècle-Stimmung verdichtet wurde.

Aus diesem Boden nun erwuchs eine Kunst, die bewußt die irrationalen Kräfte des Menschen betonte. Was man nicht mehr mit Verstand und Überlegung, nicht mehr mit seinen wachen Sinnen erobern konnte, das wollte man in den verborgenen Tiefen seiner Seele, im Unbewußten und Unterbewußten suchen.

So ist der Symbolismus in Frankreich wohl am ehesten als Reaktionserscheinung, mehr noch als in den anderen Ländern zu beurteilen. Aus dieser bewußten Abwendung von den eigentlichen literarischen Traditionen erklärt sich die so häufig ins Artifizielle verfallende Kunst der französischen Symbolisten. Durch allerlei auf echt französische, rationale Weise wohl erwogene Tricks suchte man den Untiefen seiner eigenen Seele beizukommen. Dabei scheute man nicht vor Betäubungs- und Rauschmitteln zurück. Andererseits aber gab es Symbolisten, die sich durch ihre klassizistischen Tendenzen als Franzosen bewiesen, wie z. B. Régnier. Nur wenige gaben in ihren Gedichten tiefes, differenziertestes Erleben ihrer Seele, das alle in ihren Dichtungen zum Klingen bringen wollten.

Reaktionserscheinungen aber pflegen stets eine besondere Stoßkraft zu haben. So kam es, daß der Symbolismus nicht nur in Frankreich eine

große Rolle spielte, sondern darüber hinaus auf die anderen Länder übergieng, die, ähnlich wie Frankreich, aus übersättigtem Materialismus — wie z. B. Deutschland —, oder aus der Depression politischer Niederlagen — wie Spanien — bereits ähnliche künstlerische Tendenzen mehr oder weniger bewußt verfolgten.

In diesen anderen Ländern aber nahm der Symbolismus gemäßigtere Formen an, da er den Traditionen der dichterischen Vergangenheit mehr entsprach. Das gilt zumindest für Deutschland und Spanien. Beide Länder hatten schon während der Romantik bewiesen, daß sie in der Betonung des Irrationalen dem Zuge ihres Herzens folgten.

Eine Ausnahme macht das spanischsprechende Südamerika, das seit den Befreiungskriegen im Anfang des 19. Jahrhunderts auch eine kulturelle Unabhängigkeit vom Mutterlande erstrebte, indem es einen entschiedenen Kurs auf Frankreich nahm. So erklärt es sich, daß der Modernismus — der spanische Symbolismus — nicht nur viel früher in Südamerika seinen Einzug genommen hatte, sondern daß er auch eine größere französische Abhängigkeit bewies als in Spanien. Da nun manches von den französischen Symbolisten rein äußerlich übernommen wurde, so zeigte sich auch bei den südamerikanischen Modernisten ein Hang zu sprachlichen Übertreibungen, wobei den Gallizismen hinreichend gefrönt wurde.

In Spanien dagegen entwickelte sich die neue dichterische Konzeption mit ihren sprachlichen Konsequenzen zum Teil organisch aus den Regenerationsbestrebungen, die im Jahre 1898 einsetzten, nachdem man angesichts der politischen Tatsachen — Spanien hatte seine letzten Kolonien verloren — eine erschütternde Bilanz der Jahrhundertwende gezogen hatte, deren tiefere Wurzeln man nicht zuletzt in den kulturellen Tatbeständen des verflorbenen Jahrhunderts suchte.

Der französische Einfluß machte sich dementsprechend bei den spanischen Modernisten eher insofern geltend, als er verzweifelt Suchenden neue Wege wies. Er befruchtete ihre Inspiration, aber die Entwicklung zum endgültigen Ausdruck war selbständiger und besonders später von nationalen Einflüssen abhängiger, als dies der Fall bei den Südamerikanern gewesen war.

Es kam hinzu, daß die erste Berührung mit dem französischen Symbolismus indirekt und zwar durch die Werke eines spanischsprechenden Dichters, Rubén Darío, dem bedeutendsten Vertreter des hispano-amerikanischen Modernismus, stattfand, als dieser 1898 zum zweiten Male in Spanien weilte. Es wurden damals einige Zeitschriften, die den bezeichnenden Titel „Revista Nueva“ und „Vida Nueva“ führten, gegründet, und unter anderen erschienen darin auch einige Gedichte Daríos aus seinem 1896 veröffentlichten Buche „Prosas Profanas“, durch die sich die spanischen Dichter entscheidend beeinflussen ließen. Das Buch „Azul“ von Darío, das 1888 erschienen war und offiziell als Ausgangspunkt der neuen Bewegung gilt, war in Spanien seinerzeit wenig beachtet worden. Nur Juan Valera hatte seinen Wert zu schätzen gewußt.

Da die „Prosas Profanas“ in erster Linie ihr Entstehen literarischen Erlebnissen Daríos zu danken hatten, so fanden die spanischen Dichter eine Unzahl von Anregungen darin, die sie hauptsächlich auf die moderne

französische Dichtung hinwies. Man begann sich nun ernstlich mit dem Symbolismus zu beschäftigen und schloß später daran das Studium der eigenen Literatur, bei welcher Gelegenheit sich herausstellte, daß in den bereits 1871 erschienenen «Rimas» von Bécquer, in den Gedichten von Querol und der galizischen Dichterin Rosalía de Castro, die sich alle durch echt lyrischen, dem verinnerlichten Erlebnis entsprechenden Ausdruck auszeichneten, die Entwicklung zu der modernen dichterischen Konzeption schon gegeben war.

Es entstand nun eine neue literarische Bewegung in Spanien, die aber nicht im eigentlichen Sinne eine Schule bildete, wie das auch in Frankreich, den besonderen Tendenzen dieser subjektiven Kunst entsprechend, kaum der Fall gewesen war. Man nahm die gebotenen Anregungen auf, um sie zu individueller Kunst umzuschaffen. Daraus folgt, ähnlich wie in Frankreich, daß nicht allen symbolistischen Dichtern die gleiche Summe typischer Merkmale dieser Bewegung zukommt, sondern daß jeder Dichter mit einem besonderen Maßstab zu messen ist.

Im allgemeinen jedoch kann man feststellen, daß, dem entscheidenden nationalen Erlebnis der Jahrhundertwende entsprechend, ein neues Gefühl der traditionellen Verbundenheit mit Land und Geschichte Spaniens dieser Generation von 1898 das besondere Gepräge gibt. Die Trauer und Sehnsucht, die die herbe spanische Landschaft so oft in diesen Dichtern wachruft, revolutioniert ihren Ausdruck von innen und macht ihn schlicht und aufrichtig. So gibt es unter ihnen Lyriker von einem Adel, die man vergeblich unter den französischen Symbolisten suchen würde, weil sich deren nach innen gerichteter Blick nie zu einer nationalen Schau von so herber Größe emporhebt, wie man es z. B. in einigen Gedichten von Antonio Machado findet. Aber auch Dichter, die in ihrem Werk weniger die nationale Verbundenheit ausdrücken, verraten in ihren Gedichten eine Melancholie, die nicht frei von einer gewissen Größe ist.

Zu ihnen gehört Juan Ramón Jiménez, der schon durch die Einfachheit und Abseitigkeit seines äußeren Lebens von der inneren Wahrhaftigkeit seines zutiefst melancholischen Werkes überzeugt. „Mi vida ha sido siempre dulce y aislada. Se puede decir que no he vivido nunca en las calles“ sagt er selbst.¹⁾ Er ist 1881 in Moguer in Andalusien geboren, wo er eine Schule besuchte, die ihm „grande y frío“ schien. Er war auf dem Punkt, Jesuit zu werden, als er sich entschloß, in Sevilla als Maler zu leben. Eine sehr interessante und für J.'s dichterische Eigenart ebenfalls bezeichnende Problemstellung, die da zugunsten des Künstlerischen gelöst wurde. Eine Angst vor dem Leben, vor allem Positiven und Aktiven, die ihn selbst, seinen Lebenslauf und seine dichterische Eigenart, besonders in der Jugend, kennzeichnen, mochte ihn zu dem Wunsch, Jesuit zu werden, bewegt haben. Denn, sagt der melancholische Franzose Samain, mit dem J. einige Ähnlichkeit hat: La vie est une fleur que je respire à peine / Car tout parfum terrestre est douloureux au fond²⁾, so äußert J. noch radikaler:

¹⁾ Diese Daten sind dem Buche von González-Blanco, „Los Contemporáneos“ entnommen.

²⁾ Samain, „Au Jardin de l'Infante“, S. 151.

Para qué quiero la vida si para nada me sirve.¹⁾ Der Trieb, in künstlerischer Produktivität Befreiung zu suchen, hat jedoch dann, wenn auch in anderer Form, gesiegt, und sein umfangreiches Werk, das heute mehr als dreißig Bände umfaßt, gibt der Notwendigkeit jener Entscheidung recht. Nicht unwesentlich zu wissen ist auch, daß er häufig krank war und sich auch in diesem Zustande zum erstenmal intensiver mit Literatur beschäftigte, nachdem er schon früher einige Gedichte geschrieben hatte. Längere Aufenthalte in Hospitälern in Bordeaux und Madrid begünstigten seine Anlage zu einem überempfindlichen Ästheteten und haben seine Phantasie sicher in anderem Sinne angeregt als beispielsweise die Reisen kosmopolitischer Natur den Journalisten und Diplomaten Darío inspiriert haben. Später führte ihn zwar eine längere Reise nach Nordamerika, aber auch sie vermochte den Dichter nicht der selbstgewählten Einsamkeit zu entreißen, und die auf dieser Reise empfangenen, in dem Buch „Diario“ niedergelegten Eindrücke zeigen, trotz aller Aufgeschlossenheit der Außenwelt gegenüber, den abseitigen, das Seelenhafte der Dinge suchenden Träumer, als den er sich in seinem ganzen Werk kennzeichnet.

Diese Lebensdaten, so einfach und unvollkommen sie sind (leider ist es kaum möglich, über den noch heute sehr zurückgezogenen Dichter mehr zu erfahren), legen schon den Grundstein für eine dichterische Entwicklung, die sich aus innerster Überzeugung am Symbolismus orientieren muß. Die häufigen Krankheiten, besonders ein sich immer verschlimmerndes Augenübel, machen aus J. jenen überempfindlichen, auf alle Eindrücke geradezu seismografisch reagierenden Ästheteten, der das Ideal der französischen Symbolisten war. Aus dieser körperlichen Anfälligkeit und der damit verbundenen Sensibilität ergibt sich aber zwangsläufig eine Scheu vor allem Lauten, Lebensnahen und Positiven, die ihn in die Einsamkeit und damit zu sich selbst flüchten heißt, woraus sich das Grunderlebnis aller symbolistischen Dichtung: dasjenige des eigenen Ich notwendig entwickeln muß. Weiterhin aber begünstigt diese stets mehr oder weniger pflegebedürftige körperliche Konstitution eine Passivität, die sich der Rezeption und Kontemplation ergeben, und die weniger ein dynamisches als statisches Weltgefühl entwickeln muß, dessen Erlebnistendenzen sich vor allem auf den Raum richten. Dieses statische Lebensgefühl hätte aus J. — der sich ja in Sevilla seinen malerischen Interessen aktiv widmen wollte — sicherlich einen Impressionisten gemacht, wenn ihn nicht die starke Betonung aller seelischen und geistigen Werte (die ihn vielleicht auch zu dem Entschluß trieben, in religiöser Betätigung und Betrachtung seinen Lebensinhalt zu suchen) einer Kunst in die Arme getrieben hätte, die in der geschauten farbigen Welt mehr als ein Sinnliches erblickte, die in ihr die Symbole einer übersinnlichen, einer vom Seelischen und Geistigen bestimmten Welt sah: diejenige des eigenen Ich.

Aus diesen Grunderlebnissen: der gesteigerten Sensibilität, dem statischen Weltgefühl und schließlich der Konzentration auf das erlebende Ich, entwickelt J. seine besonderen künstlerischen Tendenzen, die ihn zum Symbolisten machen. Dabei spielt das gesteigerte Icherlebnis vielleicht die größte

¹⁾ A T 135.

Rolle. Sie bedingt in erster Linie das besondere Verhältnis zur Außenwelt, die sich fast ausschließlich auf die der Vorliebe für die Einsamkeit entsprechenden Natur beschränkt. Diese Außenwelt bleibt dem dichterischen Ich gegenüber stets ein untergeordneter Faktor, sie ist immer nur Mittel zum Zweck, d. h. sie dient nur zur Gestaltung dieses Ichs, indem sie entweder Seelenkräfte des Dichters in sich aufnimmt, um sein Erleben durch ihr Miterleben steigern, intensivieren zu können, um also das Symbol seiner Seele sein zu können, oder indem sie auf den Dichter eigene Lebensfunktionen überträgt, um sein Erleben reicher, komplexer, umfassender zu gestalten. Die intensivierende Steigerung des Icherlebens kennzeichnet besonders den jüngeren Dichter, die extensive Steigerung den älteren. Von diesem besonderen Icherlebnis werden alle Stilelemente mehr oder weniger durchdrungen sein, besonders aber werden sie den bildlichen Ausdruck beeinflussen, denn dieser vermag den symbolisierenden Stilwillen, der sich aus dieser Dienstbarmachung der Außenwelt für das Erleben der eigenen Seele ergibt, am besten zu veranschaulichen.

Dieses besondere Verhältnis des Dichters zur Außenwelt, das er einmal in folgenden Versen ausgedrückt hat:

Bel 71 La tierra duerme. Yo, despierto,
 soy su cabeza única.

erhält nun seine weitere Ausgestaltung durch die beiden anderen Grunderlebnisse des Dichters. Zunächst in vereinfachender Hinsicht durch das statische Weltgefühl, das die Außenwelt nur im Raume und damit nur in der Gegenwart begreift.¹⁾ Innerhalb dieses Raumerlebnisses sucht Jiménez nun seine auf die seelischen und geistigen Werte gerichteten künstlerischen Tendenzen zu verwirklichen. Das geschieht zunächst durch eine unendliche Weitung des Raumes, bis zur völligen Entgrenzung und Konturlosigkeit. Damit ist der sehnsüchtig erstrebten Ichweitung Genüge getan. Sodann macht sich der herrschende Ichwille dadurch bemerkbar, daß er bestrebt ist, im Sinne einer allumfassenden Erlebnismöglichkeit eine Vereinheitlichung aller räumlichen Funktionen und allen räumlichen Geschehens durch gegenseitige Angleichung zu erzielen. So entsteht die innige Beziehung aller Außendinge unter sich. Darauf werden vor allem die Präpositionen hinweisen, die auch sonst dem räumlichen Erlebnis klaren Ausdruck geben. Überhaupt ist die große Bedeutung der nominalen Elemente auf dieses statische Erleben zurückzuführen. Weiterhin drückt sich das Raumerlebnis in den Adverbien aus, die vor allem der Raumweitung glücklichsten Ausdruck geben.

Weitere Besonderheiten des statischen Erlebens sind von dem dritten und letzten Grunderlebnis dieses Dichters abhängig, das eigentlich mehr eine sich aus der besonderen Körperkonstitution ergebende Entwicklung ist: die gesteigerte Sensibilität, die der Außenwelt, im Gegensatz zu der verein-

¹⁾ Bezeichnend ist für J. das Fehlen des bei den meisten spanischen Modernisten so ausgeprägten historischen Gefühls. Es ist geradezu auffällig, wie wenig Reminiszenzen irgendwelcher Art in seiner Dichtung zu finden sind, es sei denn, sie seien an persönliche und irrationale Sphären gebunden.

fachenden Ausgestaltung durch das statische Weltgefühl, in ihrer Beziehung zum eigenen Ich ein unendlich differenziertes Gepräge gibt. Mit dieser Sensibilität erlebt J. die Außenwelt in seiner Innenschau (die die Vorherrschaft des erlebenden Ich betont) in den vielfältigsten Wandlungen, die ihren Niederschlag, dem statischen Weltgefühl ebenfalls entsprechend, vor allem in der Epithese finden, die deshalb zum wichtigsten Stilelement überhaupt in der J.'schen Dichtung wird. In sie ist aller Glanz und Zauber dieser von innen erschauten Außenwelt gegossen.

Diese Sensibilität nimmt nun bei diesem alles Festumrissene und Positive scheuenden Dichter in dem Streben nach seelisch-geistigen Werten noch eine besondere Gestalt an: sie entwickelt sich zu einer Entmaterialisierungstendenz größten Ausmaßes. Zunächst zeigt sich das in dem Bestreben, den Raum als Bewegung zu erleben.¹⁾ Damit knüpft der Dichter gewissermaßen an impressionistische Tendenzen an, die auch z. B. eine Landschaft durch die Einwirkung von Sonnenstrahlen in eine zitternd bewegte auflösen. Für J. bestehen aber außerdem viele Naturerscheinungen nur in ihrer Bewegung, wie z. B. der Fluß, das Meer, die Brise und der Wind als bewegte Luft, die den Raum füllt, die wandernden Wolken usw. Auch die Landschaft scheint sich oft bei ihm, ähnlich wie bei den Impressionisten, aufzulösen in Rauch, Dampf usw. Die höchste Stufe dieser Entmaterialisierungstendenzen zeigt sich aber bei der Bevorzugung solcher Bewegungen, die sich von der Materie emanationsartig lösen, wie z. B. der Duft, der Klang usw. In diesen unendlich zarten Bewegungstendenzen der Emanationserscheinungen scheint sich seine Sehnsucht, alles in subtilste Substanz: in seelische Bewegung aufzulösen, am ehesten zu verwirklichen. Gleichzeitig ist auf diese Weise die Möglichkeit einer Vermischung gegeben, sowohl von außenweltlichen Erscheinungen unter sich, als auch insbesondere von Welt und Ich zugunsten einer Ichweitung bis zur Weltseele. In diesem Bestreben, das begrenzte Ich zur Weltseele auszuweiten, ist vielleicht die letzte und höchste Sehnsucht dieses Dichters beschlossen. Alle Tendenzen scheinen diesem einzigen Ziel zuzustreben. So durchdringt die Entmaterialisierungstendenz viele Stilelemente, wenn sie auch wiederum in der Epithese als dem bedeutendsten den reinsten Ausdruck findet.

Diese verschiedenen Grunderlebnisse und ihre künstlerischen Tendenzen finden nun ihren Niederschlag in verschiedenen Ausdrucksarten. Von ihnen ist die negative diejenige, die das melancholische Erlebnis der Lebensferne und Einsamkeit des Dichters, das besonders stark die älteren Dichtwerke beeinflußt, am intensivsten ausdrückt. Ihr gesellt sich der weitende Ausdruck, der vor allem in dem sehnsüchtigen Bestreben, einen unendlichen Raum zu schaffen, gestaltet wird. Aus dieser Raumentgrenzung und der Tendenz, Raum als auflösende Bewegung zu erleben, ergibt sich die Bedeutung des unbestimmten Ausdrucks, der die Konturlosigkeit überhaupt betont. Außerdem tritt er, ähnlich wie der nuancierende Ausdruck, dort in Erscheinung, wo die übersteigerte Sensibilität auf Eindrücke so subtiler Art reagiert, daß sie kaum oder nicht mehr klar gestaltet werden können, was

¹⁾ Diese Bewegungstendenz, die ganz und gar an räumliche Größen gebunden ist, hat nichts mit der auf das Werden gerichteten Dynamik der Expressionisten zu tun.

bei der Besonderheit des Icherlebens, die die meisten Eindrücke stark beeinflußt, nicht selten ist. Diese Sensibilität ist auch in Verbindung mit der Sehnsucht nach geweitetem Erleben die Grundlage des komplexen Ausdrucks, der häufig gleichzeitig ein dissonierender ist, und der sich durch komprimierte Fülle verschiedenster Eindrücke auszeichnet. Die zeitweilig stärker nach außen gerichtete sensitive Offenheit bedingt auch zuweilen einen ausgesprochen impressionistischen Ausdruck, der vor allem das Flüchtige der Erscheinungen festhält. Bei dem vergeistigten Dichter verdichten sich dann später alle diese Ausdruckstendenzen zu dem steigernden und vor allem dem absoluten Ausdruck, der sich bemüht, in immer weiter greifender Erlebnissehnsucht das Unendliche und Ewige, das Allumfassende und Wahrhafte des Seins einzufangen, um damit dessen Durchsichtigkeit, dessen seelische Substanz zu erfassen und so in seiner unendlichen Ichweitung bis zur Weltseele vorzustoßen.

Alle diese Ausdruckstendenzen kennzeichnen Jiménez mehr oder weniger schon als Symbolisten, besonders der unbestimmte, nuancierende und komplexe Ausdruck; aber das endgültige symbolistische Gepräge erhält sein Werk erst durch den in allen Stilelementen durchsichtigen symbolisierenden und entmaterialisierenden Ausdruckswillen, die vereint seine Dichtung zu jenem duftigen und von irrationalen Zauber erfüllten Stimmungsbilde machen, das in seiner Zartheit und sehnsüchtigen Bewegung wie eine Emanationserscheinung dieser einsam-melancholischen Dichterseele anmutet. Jiménez selbst hat seine Dichtung einmal in folgende Worte gefaßt:

Bel 13 Sé que mi obra es lo mismo
 que una pintura en el aire;
 que el vendaval de los tiempos
 la borrará toda, como
 si fuese perfume o música.

Aber nicht zu allen Zeiten ist Jiménez dieser reife Symbolist, als den er sich in diesen Versen kennzeichnet. In seiner ersten Periode, die ungefähr bis zu den „Pastorales“ geht, und deren Höhepunkt die „Arias Tristes“ sind, ist er noch so mit sich selbst, seiner Einsamkeit und deren Melancholie beschäftigt, daß seine Werke oft romantisch anmuten. Erst in der Mittelperiode, deren Ansätze schon in den „Arias Tristes“ vorhanden sind, und die ungefähr bis zu dem Buch „Estío“ reicht, gewinnt er jenen Kontakt mit der Außenwelt, die seine Sensibilität für die verschiedensten Eindrücke aufnahmefähig macht, wodurch er zu dem reifen Symbolisten wird, der in der seelischen Durchdringung außenweltlicher Eindrücke diese zu zarten Stimmungsbildern gestaltet. Dieser Periode, in der er sich zuzeiten auch als ganz und gar realistisch empfindender Impressionist offenbart, folgt die Dichtung der Spätzeit, die alle bisherigen Erlebnisse mit vergeistigten Ausdruckstendenzen durchdringt.

Hauptteil

I. Syntaktische Elemente

A. Nominale Elemente.

1. Das Substantiv.

Das Substantiv ist die Wortklasse, die die größte Fassungskraft besitzt. Wie das Meer alle Ströme in sich aufnehmen und vereinigen kann, so ist das Nomen fähig, alle anderen Wortklassen in sich aufzunehmen und sich anzuverwandeln.

Insofern stellt es eine gewisse Endentwicklung des Wortes überhaupt dar. Denn über es hinaus gibt es keine Bewegung mehr, es gibt nur noch innerhalb der nunmehr sehr weit gezogenen Grenzen ein Fluten, eine Bewegung, die nicht mehr zielstrebig, sondern in sich konstant ist, ähnlich der des Meeres.

Durch die Aufnahme anderer Wortklassen übernimmt das Substantiv deren Funktionskraft. Die aktionstragende und die qualitative Funktion werden also in ihm vereinigt. Sie werden aber auch umgeschmolzen, denn die begriffsbildende Funktionskraft des Substantivs assimiliert die fremden Funktionen. Dadurch werden flüchtige Bewegungen oder Erscheinungen fixiert und aus der Sphäre des Zufälligen oder Vorübergehenden in die der allgemeinen und einmaligen Gültigkeit hinübergeführt. Bewegung wird also nicht aufgehoben, sondern konstant, woraus sich der relativ statische Ausdruckswert des Nomens erklärt, und Eigenschaft wird von den engen Grenzen eines Beziehungswortes gelöst, wie der Strom von dem einschränkenden Flußbett, und in ihrer Ausdruckskraft gesteigert, in ihrer Wirkung vertieft, sie wird absolut. Gleichzeitig aber genießen nominalisierte Verben, Adjektive und andere nominalisierte Wortklassen alle neuen Vorzüge der Wandlungsfähigkeit des Substantivs: sie können in Einzahl und Plural, bestimmt, unbestimmt und partitiviert erscheinen.

Diese besondere Eigenschaft des Substantivs, die Tendenz zum Absoluten und relativ Statischen, die sich stilistisch auch in intensivierendem und abkürzendem Ausdruck auswirkt, läßt es so geeignet erscheinen, überall da den Vorrang einzunehmen, wo Einmaliges ausgedrückt werden soll. Deshalb herrscht das Substantiv nicht nur allgewaltig im öffentlichen Leben, um kurz und eindrucksvoll in Anschlägen, Verboten und dergleichen einen gebietenden Willen kundzutun, oder im Journalismus, der in seiner Neigung für das einprägsame Schlagwort als wertvollsten sprachlichen Baustein

nach dem Substantiv greift¹⁾, sondern auch der künstlerische Ausdruckswille, der von einer relativ statischen und absoluten Erlebnistendenz beherrscht wird, findet im Substantiv das vor allem geeignete Stilelement.

Nach der einleitenden Betrachtung der künstlerischen Eigenart von Jiménez, die auf dem Grunderlebnis des Zuständlichen und des Räumlichen, seiner tiefst verwurzelten Passivität entsprechend, beruht, dürfen wir mit Recht erwarten, daß das Substantiv eine unverhältnismäßig wichtige Rolle in seinem Werke spielt. Die Tatsache, daß er dieser Neigung nach substantivischem Ausdruck ungehemmt nachgibt, indem er alle möglichen Wortklassen nominalisiert, kennzeichnet ihn an sich schon als Symbolisten. Besonders typisch ist deshalb in den von impressionistischen Tendenzen am meisten bestimmten Werken die Substantivierung von Farben, die in jedem Werk, der Mittelperiode besonders, unzählig anzutreffen ist. Heraushebung und Steigerung des Begrifflichen bis häufig zum Symbolischen ist vor allem in den späteren Werken zu spüren.

Folgendes Beispiel aus seinen Frühwerken:

A T 225 Yo miraba cómo el cielo
 su intenso azul reflejaba
 en las gotas de rocío

bekundet vor allem die typisch impressionistische Haltung eines Malers, für den die Farbe ein selbständiger Vorstellungskomplex ist, der demnach ein Anrecht auf eine substantivische Form hat. Das Possessivpronomen stellt aber in diesem Beispiel immer noch eine innige Beziehung zum Oberbegriff Himmel her. Das gleiche können wir in einem späteren Beispiel beobachten.

Plat 23 el campo enlutó su verde

Eine Häufung dieses Phänomens finden wir in

Di 163 La juventud la goza en automóviles brillantes y alegres, por los caminos asfaltados que acompañan en sus caprichos al río, con jacintos y lirios que si los reflectores despiertan un punto, dan a la noche su amarillo, su rojo o su violeta.

Hier ist durch die Satzkonstruktion der Oberbegriff schon etwas in den Hintergrund gedrängt. Er ist ein passives Element geworden. Gänzlich zur Funktion 2. Grades ist er im folgenden Beispiel aus dem gleichen Buch geworden:

Di 120 Con un azul, un blanco, un verde
 — justos —
 se hace — ¿no ves? la primavera.

Hier sind die Farbwerte durch die Substantivierung durchaus verselbständigt, sie sind, absolut im Sinne eines Malers, zum gestaltenden Prinzip geworden.

¹⁾ Vgl. A. Lombard „Les constructions nominales dans le français moderne“, Etude syntaxique et stylistique. Uppsala 1930. S. 63 ff, wo die „conditions sociales“ des Substantivs untersucht werden.

Eine Umformung des Farbwertes in einen symbolischen Wert erfahren wir besonders bei „Azul“, das, wie wir noch später untersuchen wollen, für Jiménez besondere Vorstellungskomplexe enthält:

P C 119 ¡Tesoros *del azul*,
que, un día y otro, en
vuelo repetido,
traigo a mi tierra!

Das Substantiv erhält hier einen überragenden Wert als begriffs- und auch als symbolbildende Funktion.

In dieser Richtung ist besonders die neutrale Substantivierung wirksam, die das Wort nicht nur von Oberbegriffen löst, sondern auch die Bindung an ein bestimmtes Geschlecht aufhebt:

P C 125 En la niebla de octubre,
lo rojo todo es rosa.

Diese Art der Substantivierung ist die gewöhnliche für die meisten Adjektive, besonders in den späteren Werken:

Di 161 Dejarse mandar en *lo difícil* es, o puede ser signo de energía. Obedecer en *lo nimio* y fácil es cobardía, humillación, servilismo,

Et 150 Sé bien que soy tronco
del árbol de *lo eterno*.

In Verbindung mit einem abstrakten Ausdruck übertrifft die neutrale Substantivierung an Intensität vielleicht noch ein eventuell vorhandenes Substantiv, wie hier zum Beispiel „eternidad“.

Das Grunderlebnis des Statischen bei J. muß aber auch vor allem das Verb aus seiner relativ dynamischen Sphäre in die des Substantivs ziehen. Für die statische Umgestaltung des Verbs finden wir folgendes Beispiel:

Past 139 los senderos blanquecinos
iban quedándose solos
con su *doliente* ir de ríos

und

Plat 53 Estará sentado en su sillita,
al lado de las rosas únicas,
viendo con sus ojos, abiertos
otra vez, *el dorado pasar*
de los gloriosos.

In beiden Beispielen ist eine Bewegung durch die Substantivierung konstant und damit absolut gemacht. Das begriffliche Moment der Bewegung wird noch gesteigert durch die Zentralstellung, in die sie durch die doppelte Epithese gerückt wird. Der impressionistische Ausdruckswille kennzeichnet sich vor allem im 2. Beispiel, wo die Farbepithese einen absolut malerisch-flüchtigen Eindruck vermittelt, der aber durch die Wahl der Farbe und das ganze Thema wie das 1. Beispiel auf einen symbolistischen Vorstellungsinhalt hinweist.

Die Steigerung der Bewegung zu einem immanenten Zustand verdeutlicht besonders gut folgendes Beispiel:

P C 125 el corazón sin horizonte
 grande, cual su *latir hondo*, se encuentra

Für die Verben, die an sich einen engen Kontakt mit einem Zustand haben, wie *dormir* usw., ist die Substantivierung nur die Aktivierung einer schon innewohnenden Tendenz:

Poe 86 Me asomé a tu *dormir*,
 a ver si te veía, agua descansada,
 el tesoro inefable de tu fondo.

Folgendes Beispiel zeigt, wie auch die Verben, die zu einem Zustand überleiten, mit diesem schon identifiziert werden:

Bel 105,
das so beginnt:

Quiero dormir, esta noche
que tu estás muerto; dormir,
dormir, dormir, paralela-
mente a tu sueño completo;

und folgendermaßen schließt:

¡Quiero dormir tu *morir*!

Die Einleitung mit ihrer zweimaligen Betonung des Zuständlichen „tu estás muerto“ und „tu sueño“ deutet schon auf das Erlebnis eines Zustandes, eines Seins hin, das mit einer Vorstellung des Werdens, wie sie eigentlich diesem Verb eignet, nichts mehr gemein hat.

Von den anderen Wortklassen, die eine substantivische Umgestaltung erfahren, kommen vor allen die Indefinita als Träger des unbestimmten Ausdrucks in Frage.

Nach Wiggers wird „todo“ nur im Plural substantivisch¹⁾ gebraucht. Es entspricht Jiménez' Neigung zum unbestimmt weitgreifenden Ausdruck, wenn er auch den Singular substantiviert:

P C 22 ¡Qué inmensa desgarradura
 la de mi vida en *el todo*!

Das folgende Beispiel, das einem seiner letzten Bücher entstammt, steigert die begriffliche Funktion des Substantivs ins Metaphorische, das einem absolut gedanklichen Erlebnis seinen Ursprung verdankt:

Poe 113 ¡No, yo sé, madre mía,
 que tú *nada* inmortal, un día eterno,
 seguirás sonriéndome, mirándome
 a mí, *nada* infinita!

Auch hier gibt die neutrale Substantivierung wieder eine besonders intensive Wirkung:

¹⁾ Vgl. J. Wiggers, „Grammatik der spanischen Sprache“, Leipzig 1884, S. 111.

Bel 36 Aquí hemos dicho: «Muerte»,
 como un punto final,
 y nos hemos perdido por *lo otro*

Ein Beispiel für die Substantivierung eines Pronomens:

Et 64 ¡Solo eres tú
 — aquella tú —
 cuando me hieres!

das aber gleicherweise Zeugnis ablegt von der inneren Notwendigkeit der Substantivierung, denn wie wir später noch sehen werden, kommt dem "Du" an sich eine ganz besondere Bedeutung in der Jiménez'schen Dichtung zu, als Gegenpol seines einsamen Ichs.

Die folgenden Beispiele stammen ebenfalls aus späteren Werken. Die Substantivierung entspricht dort vor allem einer Neigung nach Abstraktion, wie sie für die folgenden Fälle typisch ist:

Di 69 Delante, en el ocaso, *el sí* sin fin
 al que nunca se llega.
 ¡Sííííí!
— — — — —
— ¡Sííííí! —,
 en *un lejos* que el alma sabe alto
 y quiere crear lejos, solo lejos ...

Hier sind zwei für Jiménez bezeichnende Vorstellungskomplexe substantiviert: das sehnsüchtig erstrebte "Si" einer zutiefst dem Negativen verfallenen Seele und die Ferne, die die Raumvorstellung der nach dem Unendlichen strebenden Symbolisten ist. Beides wird erst in der Reife der späteren Werke fähig, zur absoluten Gestalt zu werden. Das gleiche gilt von folgendem Beispiel:

Poe 109 NOSTALJIA
 ¡ESTA ansia de apurar
 todo lo que se va;
 de hacerlo permanente
 para irme de *su siempre!*

das sich abstrahierend eines an sich schon ins Unendliche geweiteten Zeitadverbs bemächtigt, das dadurch vollkommen einer zeitlichen Vorstellung entkleidet wird.

An der Art der Substantivierung bei Jiménez erleben wir den doppelten Ausdruckswert des Substantivs an sich, den des relativ Statischen und den des Absoluten, und zwar so, daß das Statische als Erlebnis des Zuständlichen vor allem die impressionistisch-symbolistischen Werke, das Absolute als gedankliches Erlebnis die späteren vergeistigteren Werke durchdringt, die man mit gewisser Einschränkung auch expressionistisch-symbolistisch nennen kann.

Mit der Substantivierung ist aber die syntaktische Bedeutung des Substantivs als Stilelement für den Symbolisten Jiménez noch nicht erschöpft. Im Gegenteil, dessen Wandlungsfähigkeit eröffnet erst das eigentliche fruchtbare Gebiet. Vor allem wird der Plural als Stilelement des

zur konturlosen Zeichnung die Anwendung des „kollektiven Plurals“ geeignet erscheinen läßt.¹⁾

A T 147 Quiso mi alma el secreto
de la *arboleda* fantástica;
llega ... el secreto se ha ido
á otra *arboleda* lejana.

Hier wird der kollektive Ausdruck besonders wirksam durch die Beiwörter „fantástica“ und „lejana“, die das Ganze in einen verschwimmenden unwirklichen Nebel hüllen.

Verwischend ist auch folgender Ausdruck:

Poe 46 un *nublado* de ceniza.

Beide Wörter, „arboleda“ und „nublado“, sind wohl die am häufigsten anzutreffenden Plurale dieser Art. Einen Ausdruck gleichen Wertes gibt auch ein anderes Beispiel:

Poe 56 ¡Qué eternidad lleva el río,
con la luna, mientras mueren, mientras duermen,
en *montones de humo y sombra*,
los que duermen, los que mueren!

Als „partitiver Plural“ ist wohl am besten jener zu bezeichnen, der wohl Plural ist, aber gleichzeitig eine ungewohnte Tendenz zum Partitiven andeutet, wie folgendes Beispiel erläutert:

Mel 33 Torres de azulejos sobre *cielos* de esmalte.

Spitzer führt ähnliche Beispiele in seinen „Aufsätzen“ S. 321 an, wozu er bemerkt: „Mit lunes geht der Dichter schon weit über syntaktische Neuschöpfung hinaus: er dichtet die Natur um und gibt ihr mehrere Monde, während les argents, les fanges nur die Massen der betreffenden Substanzen, les paix, les nostalgies, les lassitudes die Gefühle der verschiedenen menschlichen Individuen veranschaulichen sollen.“ Daß also dieser Pluralisierung von einmaligen Erscheinungen ein besonderer Ausdruckswert zukommt, deutet auch Spitzer hier schon an. Durch diese indirekte Partitivierung wird eine Fülle von solchen an sich singulären Erscheinungen suggeriert, wodurch letzten Endes wieder eine Weitung und zwar eine ins Übermäßige gesteigerte Raumweitung erwirkt wird, die ganz im Sinne des symbolistischen unendlichen Raumerlebnisses liegt. Ein weiteres Beispiel mag davon Zeugnis ablegen:

Est 98 ¡*Soles* de auroras nuevas contra los viejos muros
de ciudades que aún son y que ya no veremos!

Der ästhetischen Wirkung der pluralischen Weitung ähnlich ist das artikellose Substantiv, das mit einer Loslösung von jeder be-

¹⁾ Unter diesem Plural verstehe ich mehrere Einzelteile umfassende Singulare, die im Deutschen meist durch die Vorsilbe „Ge-“ ausgedrückt werden, z. B. „Gebüsch“.

stimmten Bindung durch die Weitung zum gattungsmäßigen Begriff eine Steigerung ins Absolute erfährt:

A T 32 Qué bien huele *monte* arriba,
camino de la cabaña.

Deutlicher tritt die Steigerung in folgendem Beispiel hervor:

Poe 76 Todo es *flor — nardo, estrella —*
wo das allumfassende Indefinitum „todo“ den Eindruck des Absoluten vorwegnimmt.

Am häufigsten begegnen diese artikellosen Substantive in Kurzsätzen, die an sich schon eine Neigung zu intensivierendem Ausdruck verraten:

A S 223 — — Jardín, ¡cómo tus rosas nuevas
se pudren ya en el fondo de mi alma! —
Indiferencia y frío.

2. Indefinita.

Die Neigung zum unbestimmten Ausdruck ist eines der hauptsächlichsten Merkmale der Symbolisten. Mehr oder weniger zeugten die letzten Beispiele schon von dieser Tendenz, die durch weitenden Ausdruck gleichzeitig eine Unbestimmtheit in der begrenzenden Linienführung erwirkten. Das Substantiv selbst kann aber erst durch Beifügungen unbestimmt werden. Das geschieht vor allem durch Indefinita.¹⁾ Einen ähnlichen Ausdruckswert aber vermag ein Substantiv durch das ins Unbestimmte weisende *Demonstrativpronomen* „*aquel*“ zu erlangen, wenn keinerlei erläuternde Zusätze gemacht werden. Es mag deshalb zur Einleitung dieses kleinen Kapitels dienen. Im folgenden Beispiel:

Plat 51 Un día, cuando pasó por
la calle blanca *aquel* mal
viento negro, no ví ya
al niño en su puerta.

werden wir über alle näheren Einzelheiten, die wir unwillkürlich bei dem hindeutenden „*aquel*“ erwarten, im Unklaren gelassen. Weder vorher noch im weiteren Verlauf der Schilderung versucht der Dichter, dieser hinweisenden Geste eine Erläuterung beizufügen. Das gleiche gilt von folgendem Gedicht:

P C 23 ESTE instante
que ya va a ser recuerdo, ¿qué es?
Música loca,
que trae estos colores que no fueron
— pués que fueron —
de *aquellas* tardes de oro, amor y gloria;
esta música
que va a no ser, ¿qué es?

¹⁾ Vgl. Spitzer, „Aufsätze“ S. 326: „Die Dichtung der Symbolisten besteht in der Darstellung des Unbestimmten — daher sind die unbestimmten Pronomina notwendig zu weit ausgedehntem Gebrauch berufen.“

das durch den Hinweis auf unbestimmte Nachmittage träumerische Erinnerungen heraufbeschwört.

Noch undeutlicher und verschwommener ist der Ausdruck, wenn jegliches Beiwort unterdrückt wird:

A T 161 He visto por mi camino
 tantas ventanas cerradas!
 Siempre pensé: *aquel* jardín ...
 aquellas finas acacias,
 aquella fuente ...

Vergeistigt ist folgender Ausdruck:

Et 147 — El mundo era *aquel* sueño,
 Estaba todo lo demás
 abierto y vano. —

der eine letzte Steigerung in der neutralen Substantivierung erhält:

Di 149 ... Es la celeste geometría
 de un astrónomo viejo
 sobre la ciudad alta — torres
 negras, finas, pequeñas, fin de *aquello* ... —

Eine ähnliche Wirkung des unbestimmten Ausdrucks erzeugt das *Indefinitum* „*otro*“, das ebenfalls nicht ganz einer fortweisenden Geste entbehrt, wenn es wiederum gänzlich unvermittelt auftritt, wie es bei Jiménez meistens der Fall ist:¹⁾

Plat 43 Le contaban a las flores que habían visto en África, sus dos viajes
 por el mar, echadas en el agua, con el ala por vela, o en las jarcias
 de los barcos; de *otros* ocasos, de *otras* auroras, de *otras* noches con
 estrellas ...

S S 184 el velado diamante
 canta canciones muertas de fuentes de *otro* mundo.

Hier wird der unbestimmte Ausdruck zur Gestalterin der träumerischen Stimmung, die schon ans Unsinnliche streift.

In den späteren Werken finden wir wiederum die Steigerung zum vergeistigten Ausdruck:

Et 112 CADA momento nuevo juzgue,
 sólo *todo lo otro*. Apaga
 tus anteluces.

wo das „*otro*“ durch die substantivische Verselbständigung im Verein mit „*todo*“ eine allumfassende Weite erhält.

Die letzte richtunggebende Kraft wird aufgehoben in dem *Indefinitum* „*algún*“; die Unbestimmtheit des Substantivs wird hierdurch nur noch gesteigert.

¹⁾ Vgl. Wiggers S. 103: „*Otro* bezeichnet eine unbestimmte Einzelheit im Unterschiede von einer vorhergenannten.“

Past 19 *Quién ha pasado? no sé ...*
allá por la carretera
resuenan los cascabeles
de algún coche que se acerca;
coche fantástico, coche
nocturno, que nunca llega ...

Diese Verse sind voll träumerischer Stimmung, die eine echt symbolistische Steigerung des Unsinnlichen bis zum Symbolischen widerspiegeln. Nachdem auditive Eindrücke diesen unwirklichen Wagen angekündigt haben, vermittelt das sehr unbestimmte Indefinitum „algún“ den Übergang zum Phantastischen, Geheimnisvollen, das in der negativ symbolischen Wendung: „que nunca llega ...“ seinen Ausklang findet.

Ein weiteres Beispiel:

A T 197 *Alguna estrella perdida*
tiembla y tiembla sobre el parque,
esperando que la duerma
algún beso de algún ángel

zeigt durch die Häufung die ungemaine Ausdruckskraft dieses Indefinitums. Der Eindruck wird noch verstärkt durch das im doppelten „tiembla“ veranschaulichte unbestimmte Flimmern dieses „irgendeinen“ Sternes. Eine seltsame Wirkung wird außerdem durch die Beifügung des „algún“ zu „beso“ erzeugt, der dadurch eine höchst unbestimmte vielfältige Existenz erhält.

In der gänzlichen Loslösung des Indefinitums von einem Substantiv erzielt die Ausdruckskraft des Unbestimmten eine weitere Steigerung. Einige Beispiele für das nominale „a l g u i e n“:

A T 119 — Yo no sé ... Pasó á mi lado
no sé quién ... alguien pasó,
y me arrancó la alegría,
como se arranca una flor.

Hier wird das Unbestimmte sofort eingeleitet durch das „yo no sé“, eine für den Symbolisten Jiménez überaus typische Redewendung. Dann folgt ein Satz, in dem das „no sé“ noch einmal wiederholt wird in Verbindung mit dem Fragewort „quién“. Nach 3 zögernden Punkten (über diese sehr charakteristische Erscheinung wird noch später gesprochen werden) erfolgt dann die vage Antwort: „alguién pasó“. Im folgenden Beispiel:

A T 136 *Hay alguien, yo no sé donde,*
— le pido que no me olvide —
alguien que vive llorando
porque estoy enfermo y triste.

wird ebenfalls der unbestimmte Ausdruck durch das „yo no sé“ verstärkt. Hier spricht deutlich die Sehnsucht des einsamen Dichters nach dem „Du“, eines der Grunderlebnisse von Jiménez.

In allen diesen Beispielen für den unbestimmten Ausdruck, der mit seinem stimmungsmäßigen Gehalt vor allem in den früheren Werken zu

finden ist, ist ein heimlicher Unterton des Negativen zu finden. Er wird sichtbar in folgenden Versen:

- A T 128 *Alguien* ha hablado ... es la noche,
 y siento miedo, y el agua
 llora en la fuente, y la luna
 está cada vez más alta.
- He oído mi nombre; siento
 frío; no hay nadie; es el agua;
 y le pregunto a mi sombra
 pero no me dice nada.

Der Jemand wird nun zum Niemand. Die Einsamkeit wird unermesslich, auch der Schatten des Dichters durchbricht nicht das lähmende Schweigen.

Wie „*alguien*“ übernimmt auch „*algo*“ häufig den echt symbolistischen Gehalt von etwas Unausdrückbarem, Geheimnisvollen, wie die Beispiele für „*alguien*“ deutlich zeigten. Fast könnte man sagen, daß dieser einsame Dichter uns nirgends so klar das Weben und Walten der heimlichsten Kräfte seiner beseelten Natur zum Ausdruck bringt, wie durch „*alguien*“ und „*algo*“. Es sind letzte Geheimnisse, die so bei Namen genannt werden, wobei „*algo*“ die größte Rolle zufällt, denn die Bindung an das Personale, die noch „*alguien*“ aufweist, ist hier neutralisiert. Von unzähligen Beispielen bei Jiménez einige:

- A T 115 En la luna hay *un algo* que sufre
 entre un nimbo divino de plata
 hay *un algo* que besa los ojos
 y que seca llorando las lágrimas.

Diese Verse sind besonders charakteristisch, da außer der einleitenden Substantivierung durch den unbestimmten Artikel das Indefinitum wiederholt wird. Eine weitere Verstärkung liegt in dem „*hay*“, das dem „*un algo*“ eine von irgendwoher kommende Existenz verleiht und ihm einen unbestimmten Ort zuweist. Folgende Verse:

- A T 42 Siento pena de este día
 antes de que nazca; llamo
algo que se vá en la luna
algo muy dulce y muy vago,
- algo* que odia la alegría
 de estas lumbres y estos pájaros,
algo que mi corazón
 marchitó no sabe cuando ...

sind wiederum im höchsten Maße wirkungsvoll. Anaphorisch wird das „*algo*“ viermal wiederholt. Die ganze unbestimmte Sehnsucht des Symbolisten wird auf dieses „*algo*“ übertragen, das, fern im Mond, seelische Qualitäten entwickelt.

- A T 219 esperan *algo* ... una sombra,
 no sé qué, mas *algo* esperan

Hier ist die Unbestimmtheit wieder durch die träumerisch überleitenden, zögernden drei Punkte verstärkt. Typisch für Jiménez ist die Andeutung des „algo“ als eines Schattens. Das schon erwähnte „no sé“ leitet zu der Wiederholung des „algo“ über, das erwartet wird, ganz der sehnsüchtigen Haltung des Symbolisten entsprechend. Die chiasmische Stellung der bedeutungsvollen Worte „esperan algo — algo esperan“ gibt dem Ganzen das Gepräge eines einheitlichen rhythmisch bewegten Stimmungskomplexes.

Der negativen Einstellung Jiménez' entsprechend sind von den ins Absolute gesteigerten Indefinita „n a d a“ und „n a d i e“ sehr häufig anzutreffen:

- A S 56 *Nada* me ha quitado *nadie*, *nada*; *nada*
le he dado yo a *nadie*, le daré yo a *nadie*
si tengo mi cuerpo y mi alma.
- A S 37 — No era *nadie*. El agua. — ¿*Nadie*?
¿Que no es *nadie* el agua? — No
hay *nadie*. Es la flor. — ¿No hay *nadie*?
Pero, ¿no es *nadie* la flor?
- No hay *nadie*. Era el viento. — ¿*Nadie*?
• ¿No es el viento *nadie*? — No
hay *nadie*. Ilusión. — ¿No hay *nadie*?
¿Y no es *nadie* la ilusión?

Das erste Beispiel ist überaus typisch für die Überspitzung des Negativen in den Jiménez'schen Frühwerken. Die Wiederholung und gegenseitige Bezogenheit verschiedener negativer Indefinita steigern den Eindruck allgemein.

In dem letzten Gedicht tritt wieder die „Du“-schaffende Sehnsucht des einsamen Dichters in den Vordergrund, die das irrealste Element: die Illusion, noch in den Bereich der Beseelung zieht.

In den späteren Werken tritt „*nadie*“ als sprachlicher Reflex einer quälenden Einsamkeit zurück, während das „*nada*“ geeignet ist, den Gehalt eines vergeistigten Ausdrucks in sich aufzunehmen:

- Bel 117 MUJER, ¡ay, *chamarasca*!
 Mucha llama
 de pronto ...
 Después, ¡nada!
- Bel 29 Por toda tú
 traspasante de engaño,
 se ve lo negro de esa nada.

Im letzten Beispiel hat das „*nada*“ durch seine Substantivierung unter Beifügung eines subjektiven Farbwertes symbolische Kraft gewonnen. Besonders wirksam ist noch die Gegenüberstellung des ebenso absolut ins Positive gerichteten Indefinitum „t o d o“, wie „*nada*“ ins Negative gerichtet ist. Diese dialektische Ausspielung antithetischer Begriffe finden wir eigentlich nur in den letzten Werken. Ein weiteres Beispiel:

Bel 105 Dormir, alba de la tarde;
 fuente del río, dormir;
 dos días que luzcan juntos
 en la *nada*, dos corrientes
 que vayan, juntas al fin;
 dos *todos*, si es algo ésto,
 dos *nadas*, si *todo* es nada ...

Die Substantivierung beider Indefinita vervollkommnet den abstrakten Ausdruck, der aber ebenfalls im Begrifflichen unbestimmt bleibt. Die symbolistische Einstellung verleugnet sich auch in diesen vom rein Stimmungsmäßigen weit abgerückten Gedichten der letzten Werke nicht.

Selbstverständlich wird die weitende Ausdruckskraft des „todo“ auch in den früheren Werken gebührend ausgenutzt. Folgende Beispiele seien dafür genannt:

Past 23 *Todo* en la noche es olvido.

Past 25 La calle espera la noche;
todo es historia y silencio ...

Past 89 Los niños pidieron besos,
 más tarde pidieron agua,
 más tarde lloraron, y
 la noche se acababa.

Todo era sed; *todo* era
 fiebre y frío ...

Hier wird besonders deutlich, wie dem Dichter das allumfassende „todo“ entgegenkommt, um die Einheitlichkeit der seelischen Stimmung, die eigentlich immer seine eigene Stimmung ist, auszudrücken.

Ein letztes Beispiel für die Auswertung des weitenden Ausdrucks für die Gestaltung seiner vergeistigten, auf das Unendliche gerichteten Sehnsucht:

Di 190 CONVEXIDADES
Vuelve el cielo su espalda
 vuelve su espalda el mar, y entre ambas desnudeces,
 resbala el día por mi espalda.

Lo que en el día queda,
 es lo que dicen *todos todo*.
 Nuestros tres pechos ¡Dios! están abiertos,
 contra el *todo* de *todos*,
 a lo que ignoran *todos*,
 ¡hacia *todo*!

3. Präpositionen.

In seinem schon häufiger zitierten Aufsatz: „Die syntaktischen Errungenschaften der französischen Symbolisten“ sagt Spitzer Seite 288: „Die Symbolisten haben begriffen, daß die Formwörter das eigentliche geistige Vermächtnis der Sprache sind, und daß neue Effekte weniger aus den

Appelativen, die mehr oder weniger fest umschriebene Begriffe ausdrücken, als aus diesen Korrelaten der Beziehungen von Begriffen herauszuholen sind: eine neue dichterische Anschauung muß daher notwendigerweise auch das Verhältnis der Dinge zueinander anders sehen und anders ausdrücken.“ Man könnte hinzusetzen: vor allem aber die Beziehung des Dichters selbst zu den Dingen der Natur, die einen höchsten Grad von Innigkeit erreicht hat, der häufig bis zur vollkommenen Identifizierung geht. Diese Dinge, diese Natur, diese Welt, die er bringt, sind ja meist aus ihm geboren, sie sind nichts als eigene gestaltete Seelenkräfte.

Diese innige Verbundenheit drückt sich bei Jiménez nirgends so intensiv wie in der Präposition „con“ aus. Sie ist, ganz seiner dichterischen Entwicklung entsprechend, besonders in den noch romantisch-sentimentalen Frühwerken zu finden, in denen der objektivierende Einfluß der zweiten, an der Realität sich orientierenden Periode noch nicht wirksam ist.

A T 30 Mi corazón ha soñado
 con la ribera y el valle.

Dieses Beispiel zeigt schon alle Eigenheiten des in seiner übergroßen Einsamkeit nach dem „Du“ suchenden Dichters, der das Ich durch seine Seele oder sein Herz ersetzt, denen damit ein gewisser „Du“-Charakter zugesprochen wird.¹⁾ Sein Herz träumt nun nicht an dem Ufer und in dem Tal, wodurch die Natur zu einem bloßen Hintergrund degradiert würde (malerisch gesprochen, würde dann der Eindruck plastischer, weniger impressionistisch sein), sondern sein Herz träumt gemeinsam mit dem Ufer.

Wie diese innige Beziehung eine eigenartige Verschmelzung seelischer Zustände und Funktionen mit der Natur erreicht, zeigt ein weiteres Beispiel:

A T 147 Mi alma ha dejado su cuerpo
 con las rosas, y callada
 se ha perdido en los jardines
 bajo la luna de lágrimas.

— — — — —
Y se muere con la luna
entre luz divina y blanca,
y con el árbol suspira
con sus hojas sin fragancia,

y se deslía en la sombra,
y solloza con el agua,
y, alma de todo el jardín,
sufre con todo mi alma.

¹⁾ Das wird besonders deutlich in folgenden Versen, in denen ebenfalls durch „con“ eine innige Verbundenheit, aber eben deshalb doch eine Gegenüberstellung von Ich und Herz erreicht wird.

A T 111 No puedo vivir; qué triste
 es cruzar solo la vida
 con el pobre corazón
 lleno de flores marchitas!

Die ersten Verse sind sehr typisch für die bei Jiménez außerordentlich große Neigung zur Entmaterialisierung — einer symbolistischen Tendenz, der wohl niemand so leidenschaftlich und mit so großer künstlerischer Wirkung gehuldigt hat wie er. Die ihn nie ganz loslassende Sehnsucht, gleich der von ihm geschaffenen dichterischen Welt, ätherischen Gehalt annehmen zu können, läßt ihn zu der traumhaften Identifizierung mit den Rosen gelangen, deren eigentlichstes Merkmal für ihn ist, daß sie ihren Duft, für Jiménez die Seele der Blumen, ausströmen lassen können. In den weiteren Versen wird wieder deutlich, wie er auf der Suche nach einem Echo auf seine einsamen Leiden die Natur zur seelischen Substanz umdeutet, sie zum Symbol seiner eigenen Seele macht. Wie sich diese fast völlige Verschmolzenheit auflösen und in sehnsüchtige Bewegung umwandeln kann, mag eine andere Präposition zeigen:

A T 181 Va dormidita la niña ...
 Y *desde* el cielo, la luna
 dora la llorosa cuna
 en la paz de la campiña.

Die Beziehung ist jetzt durch Bewegung durch einen unendlichen Raum hindurch hergestellt, die Grenzen sind ins Kosmische geweitet, aber die Verbundenheit ist nicht weniger innig. Vom Himmel herab sendet der Mond mit mütterlicher Liebe dem schlafenden Kinde seine goldenen Strahlen.

Typischer aber ist die sehnsüchtige Bewegung, die vom Dichter ausgeht. Sie wird häufig in die P r ä p o s i t i o n „a“ hineingedeutet:

A T 149 Mi balcón esta noche luciente
 ha teñido su piedra de blanco:
 he salido; sonríó *á* la luna
 y respiro el color de mis nardos.

Aus diesen Versen spricht die ganze innige Vertrautheit des Dichters mit dem Mond, diesem Gestirn, das wohl in keiner Dichtung eine solche Fülle von Symbolkraft gewonnen hat wie in derjenigen von Jiménez. Konkretere Gestalt nimmt die strebende Sehnsucht in folgenden Versen an:

A T 148 Si alguien encuentra mi cuerpo
 entra las rosas, mañana
 dirá quizás que me he muerto
 á mi pobre enamorada.

Soll man übersetzen: „daß ich meiner armen Geliebten entgegengestorben bin?“ Es ist wohl die einzige Möglichkeit, die sehnsüchtige Bewegung wiederzugeben, die hier auf das „a“ übertragen wird, das sonst als richtunggebende Präposition nur in anderen Verbindungen bekannt ist, vor allem im Zusammenhang mit Bewegungsverben. Daß hier durch eine zielstrebige Präposition auch das Sterben eine sehnsüchtige Richtung und ein Ziel erhält, liegt ganz im Sinne der vergeistigenden Umformung der Sprache durch die Symbolisten. Folgendes Beispiel zeigt die kosmische Weitung dieser Bewegungstendenz, die aber vom Traum- und Stimmungshaften noch nicht losgelöst ist:

S S 215 Ríos de luna verde parecen los senderos,
 y en su corriente vaga de pensamiento y pena
 me voy á un horizonte encajado de luceros
 en un barco de blancura de azucena ...

Die Funktion der Vergeistigung der sehnächtigen Bewegung bis in abstrakte Regionen übernimmt die Präposition „hacia“.

Die Überleitung zum Gedanklichen spürt man schon im folgenden Beispiel:

Est 24 ¿Cómo pondré en la hora
 tu vago sentimiento?
 ¡Hacia la aurora! ¡Más!
 ¡Hacia el ocaso! ¡Menos!

in dem wahrhaftig unendliche Weiten für ein „vago sentimiento“ geöffnet werden. Der Abendhimmel bestimmt auch in den nächsten Versen die sehnächtige Bewegung des zutiefst melancholischen Jiménez:

P C 128 Mi ciudad interior también se estiende
 hacia el ocaso, persiguiendo
 el caer del sol triste.

In den späteren Werken wird ein Abstraktum zum Ziel der weitgreifenden Bewegung:

Bel 85 LA CORRIENTE INFINITA
 MI alma corre, agua pura,
 entre una orilla de oro de recuerdo
 y otra dorada de esperanza,
 reflejando, en un punto, ambas pasiones
 y haciéndolas iguales, en su fuga
 hacia la eterna novedad.

Die letzte Steigerung erfährt diese ans Grenzenlose streifende Bewegung durch ein allumfassendes, nicht mehr vorstellbares Ziel: „todo“:

Di 190 Lo que en el día queda
 es lo que dicen todos todo.
 Nuestros tres pechos ¡Dios! están abiertos,
 contra el todo de todos,
 a lo que ignoran todos,
 ¡hacia todo!

Diese von der Beziehung des Dichters zum All zeugenden Präpositionen werden ergänzt durch jene, die den Dingen unter sich ein neues innigeres Verhältnis zuweisen. Diese Funktion kann auch von den eben besprochenen Verhältniswörtern übernommen werden, wie folgendes Beispiel zeigen mag:

S S 127 El arroyo huye, cantando
 su celeste platería,
 hacia un sur ilusionado
 de anchas fantasías líricas ...

Vor allem aber dienen dazu raumgestaltende Präpositionen: „bajo“, „sobre“, „delante de“ etc., die nicht allein durch ihre auffallende Häufigkeit von dem starken Raumerlebnis eines absolut malerisch empfindenden Dichters Zeugnis ablegen, sondern darüber hinaus durch die besondere Art der Anwendung Beziehungen in der Natur herstellen, die durch die diesen Verhältniswörtern innewohnende Ruhe versteckter und inniger sind. Der Blick ist wiederum von kosmischer Weite:

Past 62 La noche es fría y *bajo* la luna roja
lloran todas las esquilas.

oder

A T 129 las cabras iban, *bajo* las estrellas,
á las vecinas majadas.

Die Ziegen wandern unter den Sternen ihrem Stalle zu. Welche Weite des Blickes setzt das Empfinden einer solchen unmittelbaren Beziehung zwischen Himmel und irdischen Gestalten voraus! Besonders poetisch ist die Beziehungsetzung von Rosen und Sternen, wie das folgende Beispiel zeigt:

Past 106 — Pero si el cielo está azul ...
— No volverás, primavera ...
— Si ya hay rosas por las noches
debajo de las estrellas ...

Die gleiche ästhetische Wirkung geht von dem „sobre“ in ähnlichen Verbindungen aus. Daß der Blick nun zuerst nach oben geleitet wird, erhöht den Eindruck des Unendlichen:

A T 81 la luna grande y dorada
soñaba *sobre* los álamos.

Eine andere Beziehung wird durch „delante de“ hergestellt:

A S 158 El viento limpio pasa *delante de* la luna

Den innigen Kontakt zwischen allen Naturerscheinungen, wobei immer eine kosmische Weite des Blickes erstrebt wird, bringt dieses Beispiel besonders gut zum Ausdruck.

Typisch für den Symbolisten ist auch die Verschleierung des Blickes, die den betreffenden Gegenstand nicht mehr ganz klar erkennen läßt:

A T 116 me he quedado mirando á la luna
á través de las finas acacias

Dabei kann eine für Jiménez besonders charakteristische entmaterialisierende Umgestaltung des Angeschauten vor sich gehen:

S S 214 Todo tenía lágrimas ... y *á través de* mi llanto
los jardines se hacían alma y cuerpo de ella

Der melancholische Schleier der Tränen läßt hier die stets sehnsüchtig erstrebte Auflösung in seelische Substanz aller Dinge zur poetischen Realität werden.

Wie schon angedeutet wurde, erhalten außerdem diese Präpositionen wegen ihrer raumgestaltenden Funktion für den Symbolisten Jiménez eine besondere Bedeutung, ist doch das Erlebnis des Raumes, des Zuständlichen, des Seins das bildende Prinzip schlechthin in einer zutiefst vom Passiven herkommenden Dichtung. Wie auf diese Weise Abstrakta greifbare Gestalt annehmen, zeigen folgende Verse:

A T 77 El cielo rosa muy pálido
 es fondo dulce á los árboles
 cobrizos que, allá á lo lejos,
 bajo la paz de la tarde,
 — — — — —
 se van velando en la bruma

A T 240 deshojé todas mis flores
 ante su triste silencio

Vergeistigter wirkt schon folgendes Beispiel, das einem späteren Werke entnommen ist:

E T 65 Me subí al cielo puro
 y encendí mi velar en las estrellas,
 sobre todos los sueños.

Dabei steigert die neutrale Substantivierung wieder die Tendenz zum Absoluten:

Et 130 ¡Que juntos así, todos,
 tras el trabajo al sol,
 con el cielo estrellado por memoria,
 en el hogar celeste,
 alrededor de lo infinito!

Demselben raumgestaltenden Prinzip dient auch die ungewohnte Anwendung der Präposition „entre“¹⁾, die ebenfalls dort fungiert, wo eigentlich kein Raum vorhanden ist. Daß der Symbolist gerade für diese Präposition, die etwas in einen durch sie geschaffenen, hier verschwommenen Raumkomplex stellt, eine besondere Vorliebe hegen muß, beweist die überaus häufige Anwendung bei Jiménez.

Folgendes Beispiel hüllt durch das Wort „niebla“ das Bild in dichte Schleier:

A T 73 La aldea cansada y triste
 se ha dormido entre la niebla.

Die Raumgestaltung durch eine noch verhältnismäßig konkrete Substanz leitet nun über zu abstrakteren Begriffen:

¹⁾ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Y. Pino Saavedra in „La Poesía de Julio Herrera y Reissig. Sus temas y su estilo“, Santiago de Chile 1932, S. 135.

A T 26 *entre* la tristeza que
 la tarde daba a la estancia
 ella tenía mis manos
 sobre su falda

y su traje blanco, sus
 manos divinas y blancas,
 lo adivinado, más blanco
 que sus manos, esfumaban

entre la sombra amorosa
 llena de ténue fragancia
 y *entre* la niebla sin luces
 de las tristezas lejanas.

Y allí, bajo el traje blanco,
 allí, *entre* la sombra estaba
 su cuerpo, su dulce cuerpo,
 defendido por su alma.

Die auffallende Vorliebe für „sombra“, der natürlichsten Emanationserscheinung einer Materie, kennzeichnet sich auch in den späteren Gedichten, wo sogar noch abstrakte Werte in ihrer Schattengestalt bevorzugt werden:

Di 195 ¡Magia, deleite, más, *entre* la sombra,
 que la visión de aquel amor soñado,
 alto, sencillo y verdadero,
 que no creímos conseguir; ton cierto
 que parecía el sueño más distante!

Bedeutsam und sehr charakteristisch ist für die Passivität Jiménez' die Umdeutung eines zeitlichen Begriffs (der ja latente Vorstellungen von Werden, Entwicklung in sich trägt) in einen räumlichen, wodurch zeitliche Bewegung gewissermaßen fixiert wird:

A T 21 Y *entre* la tarde de otoño
 llena de sueño y nostalgia,
 sube un humo dulce y blanco
 del techo de la cabaña

Das Verb „subir“ verdeutlicht die absolut räumliche Bewegung. Das Bild ist vollkommen verschwommen, denn zerfließender, konturloser Rauch ist es, der diesen durch den zeitlichen Begriff „tarde“ ins Unermeßliche erweiterten Raumkomplex durchdringt.

Diese für den Symbolisten äußerst charakteristische Dehnung des Raumes bis ins Grenzenlose, Uferlose drückt sich auch im folgenden Vers aus:

A T 156 ¿Quién no sueña *entre* la noche?

Vollkommen immateriell wird der folgende Raumkomplex, der eigentlich eine Eigenschaft darstellt, die durch das „entre“ in eine Emanation umgedeutet wird, ganz der übersteigerten Sensibilität des Symbolisten Jiménez entsprechend:

A T 78 *Entre* el misterio lejano
de los troncos de los árboles,
el humo de alguna choza
sube en la paz de la tarde

Auch hier ist wieder der gestaltlose Rauch das durchbrechende Element.

Wenn „entre“ in seiner eigentlichen Funktion, zwischen zwei Dingen ein Drittes zu setzen, gebraucht wird, dient es häufig, ähnlich dem „a través“, zur Verschleierung des Bildes:

Mel 36 El tren va chorreando . . . tiene el silbato asma . . .
á través de los vidrios anegados, el sueño
ve, *entre* el viento y el agua, un último cristal
cárdeno, anubarrado, en el ocaso muerto . . .

In diesem Beispiel macht die Nebeneinanderstellung von „a través“ und „entre“ die Ähnlichkeit der Funktion deutlich. „Entre“ kann aber auch, wie folgende Verse zeigen mögen, die Vorliebe für die Nebeneinanderstellung zweier ungleicher Begriffe verdeutlichen:

A T 136 Y pienso esta tibia noche
que yo debiera morirme
entre ese dulce recuerdo
y este aroma de jazmines

Die psychologische Wurzel dieses Phänomens, das noch häufiger begegnen wird, ist wiederum in der Aufdeckung, vielmehr Gestaltung verborgener Beziehungen zwischen zwei Dingen zu suchen, die ihre Einordnung auf gleicher Ebene natürlich erscheinen läßt. Daß diese geheimen Beziehungen durch persönlichstes Erlebnis des sensiblen Dichters geformt werden, verdeutlicht auch das angeführte Beispiel, in dem Jasminduft durch seinen melancholischen Charakter der von der Melancholie des Dichters gefärbten Erinnerung angeglichen wird. Das dichterische Ich, das auch das beseelte Weltbild formt, schlägt durch beseelende Anverwandlung die Brücke zwischen an sich wesensfremden Dingen.

Wenn „entre“ undeutliche Raumkomplexe gestaltet, so dient die *P r ä - p o s i t i o n* „p o r“ der Unbestimmtheit des Ausdrucks, indem sie eine vage Ortbezeichnung gibt. Diese Undeutlichkeit in der Angabe des Örtlichen bei „por“ entsteht durch die ihm innewohnende richtungslose Bewegungskraft. Es ist bezeichnend, daß Jiménez diese Kraft durch den Gebrauch bestimmter Verben in eine irrende, mitunter möchte man sagen flimmernde Bewegung umdeutet, die lebhaft an das Flimmern der impressionistischen Bilder gemahnt. Als Symbolist gibt er diesem flüchtigen Irren und Huschen oft eine geheimnisvolle Note, die nicht selten ins Phantastische hinübergleitet:

A T 125 Y *por* las lejanas frondas
yerra una quimera blanca,
allá al lado de la fuente
donde llora y llora el agua.

Diese Verse zeigen deutlich die ins Mystische gesteigerte Bewegung durch die Wortwahl. „Errar“ und „quimera blanca“ geben ein absolut unsinnliches Bild. Die Gestaltung einer verschwimmenden Perspektive, die das

Ganze aus dem Bereich des klaren Anschauens rücken, übernehmen die Wörter „lejana“ und „allá“, von denen später noch zu sprechen sein wird.

Im folgenden Beispiel ist die Bewegung nur noch durch „por“ ausgedrückt, die aber deshalb nicht weniger flüchtig und fliehend ist, handelt es sich doch wiederum um „fantasmas“ und „blancas apariciones“:

A T 123 Los perros están aullando;
yo tengo miedo á los perros
cuando lloran á la luna
en estas noches de invierno.

No sé si verán fantasmas
por el jardín, y yo pienso
en blancas apariciones
y en lejanos cementerios.

Ein ähnliches Motiv gibt ein anderes Bild:

A T 109 Muchas noches he mirado
desde el balcón, y las ramas
se han movido, y *por* la fuente
he visto quimeras blancas.

Y he bajado silencioso ...
y *por* las finas acacias
he oído una risa, un nombre
lleno de amor y nostalgia.

Sehr wirksam ist auch die Anwendung des „por“ bei diesem Lachen, das sozusagen in der Luft irrt, losgelöst von der Ursprungsperson. (Man möchte auch wieder hier auf die bei Jiménez immer wieder auftauchende Vorstellung: Emanationserscheinung, hinweisen.)

Folgendes Beispiel überträgt dieses unbestimmte Schweben in der Luft auf eine „copla“:

Past 21 Vengo detrás de una copla
que había *por* el sendero,
copla de llanto, aromada
con el olor de este tiempo

Zum Abschluß eine Übertragung dieses Irrens auf einen nicht genannten abstrakten Begriff (die Überschrift ist dafür sehr bezeichnend: ¿...?), das wieder einem späteren Werke entnommen ist:

Di 121 Vive dentro
de un algo grande que está fuera
y es portador secreto a lo infinito
de las llorosas pérdidas
que huyen, al sol y *por* el sueño,
igual que almas en pena.

Das Verb fliehen kennzeichnet die Bewegung, die nun bei dem vergeistigten Dichter zur ruhelosen im Traume und zur sehnsüchtig strebenden nach der Sonne geworden ist.

4. Adverbien.

Ähnlich den Präpositionen, denen sie genetisch nahestehen, erfüllen die Adverbien gleichfalls bei Jiménez in erster Linie *raumgestaltende* Funktionen. Folgendes Beispiel für die Ähnlichkeit der ästhetischen Wirkung von Adverb und Präposition:

Est 107 La noche me parece, inmensa y sola, tu olvido.
 Abajo, su jazmín huele a tu ausencia;
 las estrellas, *arriba*, tus suspiros
 son por rosas que nunca
 abrirá el alma mía ...
 Entre la sombra
 voy ...

Der Rauminhalt ist wiederum Nacht, Schatten, wie schon öfter festgestellt wurde. Nun wird durch die Adverbien „*arriba*“ und „*abajo*“ der kosmische Umkreis geschlagen, der gewissermaßen radial durch den Jasminduft und das niederfallende Sternenlicht verbunden wird. Diese Beziehung zwischen unbestimmt fernen Raumbegrenzungen durch die vagen Ortsadverbien wie oben und unten, gibt folgendes Beispiel in vergeistigter Form wieder. Es entstammt wiederum einem späteren Werk:

Di 60 ¡Qué peso aquí en el corazón inquieto
 — peso de mar o tierra —,
 de *arriba* y de *debajo*!

Wie innig die Beziehung zwischen „*arriba*“ und „*abajo*“ empfunden wird, beweist ein anderes Beispiel aus dem gleichen Buch. Bei einer Betrachtung von Himmel und Meer sagt er:

Di 191 Agua *arriba* y agua *abajo*, es decir agua en medio

Das Beziehungsmoment wird aufgegeben, wenn nur ein Raumadverb vertreten ist. Der Blick wird dabei oft in grenzenlose Weiten gerichtet:

A S 13 Y *allá arriba*, ya fulguran
 las estrellas,
 las estrellas soñolientas, como luces
 que acompañan a la muerta ... —

Die Funktion, in verschwimmende Fernen zu weisen, übernehmen, wie wir in diesen Versen sehen, vor allem „*allá*“ und „*lejos*“, für die der sehnsüchtige und träumerische Symbolist besondere Vorliebe hegt:¹⁾

A T 211 *Allá* en el valle dorado
 por el sol de primavera,
 entre el humo azul, está
 el idilio de la aldea.

¹⁾ Die lautliche Qualität des „*allá*“ ist derjenigen des französischen „*là-bas*“, dem Spitzer eine träumerische Schattierung zuschreibt (vgl. Spitzer, „Aufsätze“, S. 312) sehr ähnlich. Erwähnt werden mag noch der beiden Adverbien eigentümliche abstoßende Akzent, der einer in die Ferne weisenden Geste ähnlich ist.

Wie verschwimmend das Bild empfunden wird, zeigt besonders deutlich dieses Beispiel, das ein fast unwirkliches Dorf in einer von der Sonne vergoldeten Ferne in blauen Dunst eingehüllt andeutet. Ein gleiches Motiv geben folgende Verse:

A T 231 *Lejos, el campo se esfuma*

A T 164 *Y la brisa suave y llena
de olor de rosas y acacias,
besa mis ojos abiertos
y me perfuma las lágrimas.*

*Y me besa y me perfuma
las lágrimas con fragancia
de algo muy frío y muy triste
muerto allá en tierras lejanas.*

Das gestaltlose unbestimmte „algo“ erhält eine ebenso gestaltlose, vage Heimat, die durch die Pluralisierung und die doppelte Betonung der Ferne gänzlich unseren Augen entrückt ist.

A T 127 *Allá lejos, por el mundo
sé que hay brazos que me aguardan,
sé que el sol dora á las tardes
una florida montaña.*

Hier wird der Ausdruck außer durch die Verdoppelung durch einen höchst vagen Zusatz: „por el mundo“ verstärkt: irgendwo in der Welt. Die schon besprochene Präposition „por“ erfüllt wiederum ihre Ausdrucksfunktion der unbestimmten Ortsangabe. Die aus übergroßer Einsamkeit geborene Sehnsucht hat hier Fernen gestaltet, die nicht mehr faßbar sind.

Vollkommen unreal wird diese Weite in den späteren Werken durch abstrakte Vorstellungen:

A S 204 *Y, más allá de todo, se sueña un río límpido
que, atropellando perlas, huye hacia lo infinito...*

Die Wortwahl „todo“ und das substantivierte „infinito“ entgrenzen den Ausdruck völlig.

Ganz und gar unbestimmt wird die Raumbezeichnung durch den für Jiménez charakteristischen Zusatz „no sé“, der noch häufiger begegnet wird. „No sé dónde“, ich weiß nicht wo, entspricht einer zutiefst das Positive scheuenden Einstellung, die vor allem in den Frühwerken Ausdruck findet, denen auch die folgenden Beispiele entnommen sind:

A T 117 *Viene una música lánguida
de no sé dónde, en el aire.*

A T 126 *La noche es dulce y serena,
hay una boca que canta
no sé dónde*

Mel 234 *Lívido, deslumbrado del amarillo, torvo
del plomo, en mis oídos, como una mosca, zumba
una ronda monótona que yo no sé de dónde
viene ... que tiene lágrimas ... que dice: nunca ... nunca ...*

Typischerweise sind es in allen Versen auditive Eindrücke, die durch das ungewisse Raumadverb ihren im Unbestimmten verschwebenden Charakter erhalten.

Der zögernden ungewissen Haltung, die für Jiménez bezeichnend ist, entspricht auch das häufige A d v e r b „q u i z á s“, „t a l v e z“ etc. Nichts soll klar ausgesprochen werden, im Zwielficht sollen die Dinge verharren: was wäre geeigneter, das Bild zwischen Realität und Irrealität schweben zu lassen als der Zusatz: vielleicht!

S S 182 *Tal vez* fué un busto rosa ... negra la cabellera
el oro de una risa ... una mirada ... *acaso*
fué un rapto de ese amor, que, cuando pasa, alegra
todo lo melancólico que se encuentra á su paso ...

Die Vergangenheitsform macht das Ganze noch ungewisser: war es oder war es nicht? Die Antwort kann nicht mehr gegeben werden, denn es ist ja schon vorbei.

Past 139 *Como caía* la noche,
los senderos blanquecinos
iban quedándose solos
con su doliente ir de ríos.

Quizás pasaba una copla ...
quizás se oía el molino ...
algún perro ... algún volar ...
alguna ilusión de idilio ...

Diese Verse sind besonders wirkungsvoll, denn die Steigerung des Unbestimmten durch das dreimalige „algún“ erfährt eine letzte Zuspitzung in dem irrealen: „alguna ilusión de idilio ...“, das uns völlig ins Traumhafte hinüberführt.

In beiden Beispielen klingen die zögernden Fragen in den schon erwähnten sehr charakteristischen drei Punkten aus, wodurch das sehr leise Verhallende und Antwort Erwartende ausgezeichnet wiedergegeben wird.

Z e i t a d v e r b i e n sind seltener, da ja Zeit eigentlich nur als impressionistischer Begriff des die Landschaft bestimmenden Tages- oder Jahreszeitlichen Bedeutung hat, wofür folgendes Beispiel angeführt sei:

S S 182 *La tarde* era de un rosa romántico ... las flores
estaban preparando sus tonos á la luna
esa quietud celeste de líneas y colores
que el jardín tiene luego... *á las doce, á la una...*

Aber auch dieser Ausdruck neigt wieder zum Ungenauen durch seine gleichwertige Nebeneinandersetzung zweier verschiedener Tageszeiten.

Außer diesen *Zeitadverbien* kommen hauptsächlich in den späteren Werken nur noch jene in Frage, die ebenfalls das Zuständliche betonen, aber in echt symbolistischer Weise durch einen weitenden, allumfassenden Begriff: denjenigen des Immerwährenden, Ewigen ihren Ausdruck finden. Wie auch Begriffe begrenzter Zeit in das Fortdauernde umgedeutet werden, mag folgendes Beispiel zeigen:

P C 163 El oro chorreante
 de hoy, puro y claro.
 ¡oh, siempre presente, siempre
 este sol de este árbol!

Das Immerwährende wird gesteigert durch doppelten Ausdruck. Besonders häufig begegnet das Adverb „eternamente“

A T 230 — en el campo soñoliento
 eternamente sonaban
 sin extinguirse, muy lejos,
 las esquilas de las cabras —

Schon in diesen Versen aus den Frühwerken wird deutlich, wie eigentlich eher eine Steigerung des ganzen Ausdrucksgehaltes als eine wirkliche Zeitangabe beabsichtigt ist. Es wird unendliche Weite angestrebt, die in dem Beispiel auch durch die betont abgehobene Raumbestimmung: „muy lejos“ zum Ausdruck kommt. Der Stimmungsgehalt wird dadurch ins Träumische — Irreale gesteigert.

Folgende Verse aus den späteren Werken zeigen wieder den gedanklichen Einschlag, der die Weite ins Kosmische dehnt, durch die ebenfalls vorherrschende Raumvorstellung:

Di 192 Tan inmenso que es; oh mar! el cielo,
 como es el mismo en todas partes,
 puede el alma creerlo tan pequeño ...
 Enclavado a lo eterno *eternamente*
 por las mismas estrellas

Das Immerwährende und die Steigerung auszudrücken, erstreben auch fast alle anderen Adverbien bei Jiménez. Wie sehr die Adverbien auf „-mente“ bevorzugt werden, um Steigerungen auszudrücken, das deutet ja schon „eternamente“ an. Vor allem entspricht dieser Tendenz zur Steigerung und Weitung das sehr häufig anzutreffende „inmensamente“, das besonders in den späteren Werken zu finden ist, da der steigernde Sinngehalt den des Stimmungsgehaltes entschieden überwiegt.¹⁾ In folgendem Beispiel macht die Wiederholung des Verbs die letzte Steigerung durch „inmensamente“ besonders wirksam:

Di 211 Le sonrió, al pasar, y le sonrió,
 y le sonrió *inmensamente*

Poe 22 ¡COMO, cantando, el pájaro,
 en la cima de luz del chopo verde,
 al sol alegre de la tarde clara,
 me parte el alma, a gusto,
inmensamente, en dos!

In diesem Gedicht verfehlt die appositionelle Stellung, Herausstellung des Adverbs nicht ihre beabsichtigte ästhetische Wirkung. In beiden Bei-

¹⁾ Die Adverbien auf „-mente“ in den Frühwerken tragen, entsprechend auch ihrem ausgesprochenen Stimmungswerte, einen besonderen Klangcharakter. Sie werden in dem rhythmisch-klanglichen Kapitel (s. Anhang) berücksichtigt werden.

spielen ist deutlich, wie eigentlich weniger das diesem Adverb innewohnende Sinnhafte, als vielmehr die ihm eigentümliche Steigerungstendenz herausgestellt ist.

Folgende Verse betonen wiederum die raumdehnende Tendenz durch Verbindung von „lejos“ mit „inmensamente“:

Di 21 ¡Qué cerca ya del alma
 lo que está tan *inmensamente lejos*
 de las manos aún!

Auch andere sinnverwandte Adverbien offenbaren diesen steigenden Ausdruckswillen:

A S 145 Y era
 la roca, viva con mi grito,
 un gran rostro frenético,
 que me miraba alegre, y me escuchaba
 alegre, y me respondía
 alegre, *espantosamente* alegre.

Typisch ist hier, wie das Fröhliche an sich als „*espantosamente alegre*“ empfunden wird.

Für die Fixierung des Flüchtligen zum Dauernden, eine ganz und gar impressionistisch-symbolistische Neigung, die ja schon bei der Substantivierung erwähnt wurde, spricht vor allem der überragende Gebrauch des *A d j e k t i v s* statt des *A d v e r b s*. Das Schwergewicht wird dadurch auf das nominale anstatt auf das verbale Element gelegt. Nicht die Handlung, sondern eher das handelnde Subjekt wird bestimmt, und was als flüchtiges Merkmal der Tätigkeit dient, wird in eine dauernde Eigenschaft des Subjektes umgedeutet.¹⁾ Nur einige Beispiele von vielen mögen dieses erläutern:

A T 47 Mi alma ha dejado su cuerpo
 con las rosas y *callada*
 se ha perdido en los jardines.

Et 160 Grité, lloré, le pegué, *loco* . . .
 La rosa dulce se quedó llorando.

B. Verbale Elemente.

Das Verb.

Es wurde schon wiederholt auf das Erlebnis des Zuständlichen, des Seins bei Jiménez und der damit verbundenen Bedeutung der nominalen Elemente hingewiesen. Damit ist aber nicht gesagt — und auch das war schon in Verbindung mit der Substantivierung erwähnt und vor allem durch einige

¹⁾ Vgl. Spitzer, „Aufsätze“ S. 325: „So wird aus einer Definition der Art und Weise, wie etwas geschieht, der Ausdruck für eine dauernde Eigenschaft des Subjekts — so recht ein Kennzeichen der symbolistischen Dichtung, die das Ephemere und Augenblickliche als Symbol eines Ewigen faßt.“

Präpositionen bewiesen worden — daß nun Bewegung an sich keine Rolle spielte. Verben der Bewegung, die gleichzeitig eine Entwicklung zum Positiven, ein Werden bezeichnet, bleiben wie für die meisten Symbolisten, auch für Jiménez fremde Schätze. Erst die Expressionisten in ihrer unersättlichen Aktionslust machen sich alle lebendigen Kräfte der wirklich dynamischen Verben zunutze.

Aber Bewegung im Räumlichen, gewissermaßen als Zustandsform irisierender, flimmernder Raumkomplexe, Bewegung, die an den Raum gebunden ist, ist den Symbolisten vertraut, wie bei Jiménez vor allem die Präposition „por“ bewies. Ihren eigentlichen Ursprung verdankt sie den impressionistischen Malern, die zum erstenmal die Luft, das Atmosphärische an sich zum Gegenstand ihrer Kunst machten, wodurch sie ihren Bildern jenen flimmernden Zauber verliehen, der auch allem rein Gegenständlichen anhaftete. Häufiger wird noch von der Vorliebe derartiger Bewegungsverben bei Jiménez zu sprechen sein. Es sollte hier nur angedeutet werden, daß auch verbale Elemente bei Jiménez eine Rolle spielen, sofern sie in den Bereich des Zuständlichen hineinbezogen werden können.

Der verhältnismäßig geringen Bedeutung des verbalen Elements bei Jiménez entsprechend ist das auxiliare Verb das häufigste. Eine besondere Rolle muß dabei in einer vom Impressionismus herkommenden Dichtung dem „*estar*“¹⁾ zufallen, das dem Spanier so gut zu Hilfe kommt, um vorübergehende Eigenschaften zu bezeichnen.

Es ist nun sehr charakteristisch für das impressionistisch-malerische Empfinden von Jiménez, daß besonders farbliche Eigenschaften der Landschaft als absolut vorübergehend, flüchtig und vom Tages- und Jahreszeitlichen abhängig wiedergegeben werden. Daraus ergibt sich gleichzeitig der ungeheure Reichtum der später zu berücksichtigenden Farbepithese:

Past 67 *La campiña silenciosa*
 está blanca y verde, bajo
 las crudezas de la aurora.

Besonders auffallend ist diese sprachliche Erscheinung, wenn es sich um Farben handelt, die dem betreffenden Gegenstand „wesenseigentümlich“ sind und deshalb gewöhnlich mit „*ser*“ verbunden werden.²⁾

Gewöhnlich werden z. B. Sterne und Mond als farblich gleichbleibend aufgefaßt, was für Jiménez durchaus nicht der Fall ist, wie die nächsten Beispiele bezeugen werden. Wohl wird die Farbe des Himmels als wechselnd empfunden, was sich in der geläufigen spanischen Redensart: „*el cielo está azul*“ widerspiegelt, dagegen mutet der flüchtige Farbcharakter eines Sternes seltsamer an:

Past 23 *las estrellas están blancas*

Uns erscheint ebenfalls der Mond immer goldgelb:

¹⁾ Vgl. Wacker, „Spanische Sprachlehre“, Leipzig-Berlin 1924, S. 89 „... doch wird *estar* nur mit Eigenschaften verbunden, die dem Subjekt nicht dauernd zukommen.“

²⁾ Vgl. Wacker S. 88: „Mit *ser* werden nur Prädikate angeschlossen, die dem Subjekt dauernd, d. h. meist als wesenseigentümlich anhaften.“

Past 43 La luna
 está de oro, la dulce
 la bella luna ...

Für Jiménez ist diese Farbe seines Lieblingsgestirnes nur eine von vielen Möglichkeiten.

Gleichfalls verrät er durch die in Verbindung mit „*estar*“ als flüchtig bezeichnete blaue Farbeigenschaft der Nacht eine am Impressionismus geschulte malerische Sensibilität, wodurch ein poetisch erstarrter Begriff neues Leben erhält:

Past 140 Ya *estaba* la noche azul
 sobre los campos de trigo ...

Besonders tritt diese Umdeutung einer „wesenseigentümlichen“ Eigenschaft in eine flüchtige im folgenden Beispiel zutage:

Past 85 Granados en cielo azul!
 calle de los marineros!
 qué verde *están* tus árboles!

Der dominierende Einfluß des die Landschaft in ihrer Farbe bestimmenden Lichtes, eine absolut impressionistische Sehweise, wird hier wiederum sehr deutlich.

Dieses Impressionistisch-Flüchtige der landschaftlichen Qualitäten äußert sich auch in der Häufigkeit der *inchoativen Verben* bei Jiménez:

A T 47 La campiña se *obscorece*
 bajo el crepúsculo grana

Typisch ist wiederum die Veränderung der Umwelt durch die beseelend-umformende Kraft seiner in verschleierte Tränen aufgelösten Melancholie:

A T 143 Sí — dice mi corazón, —
 pero á través de los llantos
 todo *palidece*, todo
 es triste y divino y plácido.

Der Ausdruck ist hier eher symbolistisch als impressionistisch.

Daß die Veränderung des landschaftlichen Bildes als sehr allmählich empfunden wird, ganz dem die feinsten Nuancen einer Entwicklung aufspürenden Symbolisten entsprechend, beweisen vor allem die mit dem *durativen Gerundium* verbundenen Verbalformen. Wie in „*estar*“ fand Jiménez auch hier eine für das Spanische besonders ausgeprägte Spracherscheinung, die seinen impressionistisch-symbolistischen Tendenzen entgegenkam.¹⁾

Folgende Beispiele mögen dieses verdeutlichen:

A T 195 Va *amaneciendo*
 Mel 32 La noche *viene entrando*,
 confusa y trastornada ...

¹⁾ Vgl. Wacker S. 97: „Die zahlreichen Ausdrucksmöglichkeiten für das Durativum sind für das Sp. besonders charakteristisch.“

- A T 209 *La tarde se iba muriendo*
- A T 196 cuando la voz de los niños
dice su adiós, y la tarde
va cayendo, y los jardines
su duermen, hay en el aire
una música de olvido.

Dabei spielen bezeichnenderweise die Veränderungen des Landschaftlichen zum nächtlichen Dunkel, fast möchte man sagen, zum Negativen, die entschieden größte Rolle bei Jiménez.

Das Gerundium erfüllt aber auch an anderer Stelle seinen Zweck als Ausdruck für eine sehr allmähliche Entwicklung:

- A T 179 Las ruedas gimen, y al grito
quejumbroso de su llanto,
vá naciendo un viejo canto
de mi corazón marchito.

Besonders bei dem positivsten Ausdruck des Werdens: „nacer“ ist die besänftigende Einwirkung des Gerundiums von großer ästhetischer Wirkung.

Eindrucksvoll ist auch die Wiederholung dieser durativen Verbform:

- Past 101 *Yo iba andando, yo iba andando*
por una verde colina ...

Die Tendenz, Bewegung dem Zuständlichen anzunähern, wie sie indirekt auch das Gerundium verrät, äußert sich am stärksten von allen Verbalformen im *Infinitiv*. Vom Zeitlichen wie vom Personalen gänzlich losgelöst, werden die Grenzen der Tätigkeit an sich ins Unendliche geweitet, wodurch diese Verbform schon eine Tendenz zum Substantivischen verrät.

Das folgende Gedicht steigert die Neigung zum Zuständlichen nicht nur durch den ganzen Vorstellungsgehalt, sondern auch durch die dreimalige Wiederholung des „dormir“ in Beziehung mit einer negativen Seinsform: dem Tode:

- Bel 105 QUIERO *dormir*, esta noche
que tú estás muerto; *dormir*,
dormir, *dormir*, paralela-
mente a tu sueño completo;
¡a ver si te alcanzo, así!
- Dormir*, alba de la tarde;
fuente del río, *dormir*;
dos días que luzcan juntos
en la nada, dos corrientes
que vayan, juntas, al fin;
dos todos, si es algo ésto,
dos nada, si todo es nada ...
- ¡Quiero *dormir* tu *morir*!

Bezeichnend ist, daß der ursprünglich von „quiero“ abhängig gemachte Infinitiv im weiteren Verlauf des Gedichtes vollkommen selbständig auftritt, wodurch die ihm eigentümliche Ausdruckskraft erst zutage tritt.

Auf Seite 333 seiner „Aufsätze“ sagt Spitzer: „Das größte Wunder für den Symbolisten ist das Leben, das Dasein; das Verbum des Daseins bekommt daher einen tieferen Inhalt: El. Richter hat in der Wendung mit ce fut „da gab es“ (S. 366 ihrer Studie) mehr die Zurückdrängung des Verbalausdrucks und dessen Ersetzung durch eine Kopula gesehen ... Ich sehe daneben ein Verständnis für die Bedeutung des Seins.“ Das Existenzialverb spielt auch für Jiménez eine große Rolle. Die psychologischen Gründe, die Spitzer gibt und die in dem Erlebnis des Daseins, des Lebens überhaupt zu suchen sind, dürften für den lebensscheuen negativen Symbolisten aber wohl weniger das gestaltende Prinzip sein. Nach den bisherigen Untersuchungen wäre man eher geneigt, das kopulative Element, das El. Richter betont, daran hervorzuheben. Aber die Beispiele werden zeigen, daß beides: die Neigung, das Verb an sich zurückzudrängen, wie auch die Existenz eines Dinges zu betonen, sich zu einem Dritten steigern: der unbestimmten Ortsangabe.

In einem früheren Beispiel war schon diese Ausdruckskraft des „hay“ besprochen worden, das dem betreffenden Gegenstande „eine von irgendwoher kommende Existenz verleiht und ihm einen unbestimmten Ort zuweist“ (vgl. S. 18).

Der durch dieses ins Unbestimmte weisende und im Unbestimmten schöpferische „hay“ heraufbeschworene geheimnisvolle Ton erinnert an denjenigen zauberischer Märchen. ... Der Ausdruckskraft: es war einmal ... steht das Jiménez'sche „hay“: „irgendwo gibt es“ gar nicht so fern. Unwillkürlich fügt man hinzu: „irgendwo gibt es, ich weiß nicht wo ...“, und Jiménez selbst gibt dem träumerischen „hay“ häufig noch diesen Zusatz: „no sé dónde“:

A T 126 La noche es dulce y serena
 hay una boca que canta
 no sé dónde, *hay* una música
 melancólica y lejana;

 hay visiones en la fuente
 hay suspiros y fragancias,
 y por todas partes tiemblan
 lumbres, estelas y lágrimas.

Die Wahl der Worte ist dabei bezeichnend. Eigentlich sind es nur emanationsartige Erscheinungen: neben unwirklichen Visionen strömende Düfte und herschwebende Klänge und Seufzer, die irgendwo ihren Ursprung genommen haben, und die noch in ihrer immateriellen Gestalt im „Irgendwo“ verharren. Wie überaus klar kommt hier die übersteigerte Sensibilität eines in die Einsamkeit flüchtenden, lebens- und wirklichkeitsscheuen Dichters zum Ausdruck!

In den folgenden Versen übernimmt wiederum „por“ die Herausgestaltung der unsicheren Ortsangabe:

Past 70 ya el sol se ha muerto, ya *hay* miedo
 por la sombra de los valles ...

Die Verlebendigung des Abstraktum „miedo“ ist sehr typisch. Eindrucksvoll wird das Bild durch das ungewisse Umherirren dieser dunkel existieren-

den Furcht in dem Schatten der Täler. Wieder ganz Jiménez! Beseelte Abstrakta geben auch folgende stimmungsgesättigten Verse:

A T 195 *y hay por las fuentes umbrías*
 un ensueño de diamante
 un ensueño tembloroso
 con música de cristales.

Existenzieller wirkt das „es“¹⁾. Folgendes Beispiel mag das verdeutlichen:

Past 90 *La campana*
 del pueblo llamaba entonces
 á misa de madrugada.
 Hubo un suspiro ... La madre
 abrió un poco la ventana ...
 la penumbra de la alcoba
 se endulzó de luz de alba.

Era una nieve dormida
una paz triste y de plata,
un claror de lírios, una
luz melancólica y plácida.

Hier wirkt das „hubo un suspiro“ ganz und gar unbestimmt. Dieser Seufzer kommt von irgendwoher wie die „copla“ oder der „ensueño“ der vorher genannten Beispiele. (Es ist für die irrealen Tendenz des „hay“ schon bezeichnend, daß fast ausschließlich abstrakte Stimmungswerte mit ihm verbunden werden, während das „es“ häufig mit Konkreta in Beziehung steht.) Im Gegensatz zu dem in seiner Melancholie das ganze Gedicht bestimmenden Seufzer steht das „era“ zunächst mit „nieve“ in Verbindung: Schnee, den die Mutter beim Öffnen des Fensters erblickt. In diesem Beispiel ist also sogar die Lokalisierung bestimmter, wenn auch der träumerische Ton im ganzen beibehalten wird.

Das folgende Gedicht legt von der größeren Betonung des Existenziellen durch „es“ ebenfalls Zeugnis ab:

A T 66 *Mi corazón tiene sueño ...*
 La sombra blanca pasó ...
 el jardín está sin flores ...
 ¿Con quién sueñas, corazón?

... Es una cuna que mecen
monótonamente, al són
de una copla triste y vieja,
copla de rosas y sol ...

Son unos ojos que miran
largamente ... un beso ... son
risas de niños, esquilas,
valles floridos.

¹⁾ Spitzer stellt im Französischen gerade das Gegenteil fest, er bezeichnet das „c'est als unwirklicher als das ganz im Leben stehende il y a“, vgl. S. 334 in den „Aufsätzen“.

Bei der Bedeutung der Beziehungsbereicherung und -intensivierung unter den Dingen einerseits und dem Dichter und den Dingen andererseits muß auch die *R e k t i o n d e r V e r b e n*¹⁾ eine Erweiterung erfahren.

Dabei spielt die Transitivierung naturgemäß die größte Rolle, fließt doch durch sie der verbindende Strom von Tätigkeit und Objekt am ungehindertsten.

Besonders innig werden die Beziehungen innerhalb der Natur in folgenden Versen durch die Transitivierung des „dormir“:

A T 197 *Alguna estrella perdida
tiembla y tiembla sobre el parque
esperando que la duerma
algún beso de un algún ángel*

Durch Ersetzung des „adormecer“ durch das zuständige „dormir“ wird die Wirkung des von außen kommenden Einflusses noch erhöht.

Folgendes Beispiel ist sehr typisch für den sich gern in seelische Substanz auflösenden Jiménez:

A T 156 *Y por mi cuarto, en la sombra
vagamente plateada,
mi cuerpo negro pasea
la claridad de mi alma*

Die „claridad“ der Seele wird als das Ausstrahlende, als die Emanation seines dunklen Körpers empfunden, in der sich dieser bewegt mit dieser Sehnsucht zum Irrealen, die ganz und gar den Symbolisten zeigt. Diese schwillt mächtig im vergeistigten Ausdruck an:

Bel 105 *¡Quiero dormir tu morir!*

Das „dormir“ hat hier eine völlig veränderte Ausdrucksfähigkeit erhalten. Es ist aus dem Einschlafen des vorletzten Beispiels zum strebenden Sichanverwandeln geworden.

Bei der träumerischen Grundhaltung mußte das „soñar“ ganz besonders eine Objekte anziehende Kraft erhalten:

A T 113 *Solo yo, triste y rendido
sueño visiones fatídicas.*

Das Träumen (wie das Schlafen!) gibt seine passive Haltung des Richtungslosen, des mehr Zustandsmäßigen auf und entwickelt aktive, gestaltende Kräfte. Wie bezeichnend für Jiménez!

A T 69 *los árboles que ya están
canos de hojas amarillas,

en el frío de la tarde.
sueñan su melancolía*

¹⁾ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Spitzer „Aufsätze“ S. 331 und von Pino Saavedra S. 142.

Ein weiteres Beispiel mag eine Analogiewirkung des „pensar“ als Einfluß auf das „soñar“ zeigen:

Past 17 *los pastores soñaban*
 en sus novias y en sus madres

Die Ausdruckskraft ist wesentlich anderer Art. Die Beziehung zu einer anderen Person ist durch das „soñar“ gesteigert, die durch ein „pensar“ bedeutend kühler gewesen wäre.

Im Anschluß an das Verb sei auf die Bedeutung einzelner Zeitformen bei Jiménez hingewiesen. Bei seiner echt lyrischen Eigenart spielt natürlich die Gegenwart die größte Rolle. Außerdem wurde ja schon wiederholt auf die verhältnismäßige Bedeutungslosigkeit des Zeitlichen an sich bei ihm hingewiesen, was die Bevorzugung des Präsens im allgemeinen noch unterstützt.

Es spielen aber nichtsdestoweniger noch einige Zeitformen bei Jiménez eine Rolle, die gewissermaßen die Bipolarität seiner Erlebnistendenzen verkörpern. Es sind dies einerseits die Vergangenheit (besonders das verweilende Imperfekt) als Ausdruck seiner passiv-negativen Einstellung, die in glücklich-schmerzlicher Erinnerung tatenlos verharret, um dem Duft alles Vergänglichen nachzuspüren. Andererseits wird aus dieser zutiefst melancholischen Neigung die inbrünstige Sehnsucht nach Erfüllung aller traumhaften, heimlichen Wünsche geboren. Diese Sehnsucht selbst wird im Konjunktiv am klarsten zum Ausdruck gebracht; den Versuch, ihre Erfüllung zu realisieren, übernimmt das Futur.

Es ist aber wiederum sehr bezeichnend, daß die negativen Erlebnisinhalte auch in diese Wunschzeitformen, wenn man so sagen darf, eindringen. Die unbesiegbare Melancholie ergeht sich ebenfalls in diesen Zeitformen häufig in müden Träumereien.

Wie die Erinnerung sich in der Vergangenheitsform gestaltet, mögen folgende Verse zeigen:

A T 79 *A nuestro dulce regreso*
 ya se dormían los campos.
 Entre los juncos cantaba
 un melancólico sapo;

 por el sendero, al amor
 del plenilunio dorado,
 entre el polvo de oro, iban
 los soñolientos rebaños;

 y los grillos preludiaban
 la añoranza de su canto
 y el idílico molino
 rumiaba un són hondo y largo ...

 Entre la penumbra, íbamos
 dulcemente caminando,
 íbamos llenos de flores
 en la tristeza del campo.

A T 187 Mi corazón no olvidaba
 las noches de primavera
 en que entre aromas y besos
 vimos temblar las estrellas.

Die Erinnerung ist eigentlich schmerzlicher Art, insofern, als sie einem kostbaren Vergangenen Ausdruck verleiht, denn kostbar ist für den einsamen Dichter die Zweisamkeit. Es ist auffallend, daß die ersehnte Überwindung der Einsamkeit fast nur in den gegenwartsfernen Zeiten gestaltet ist.

Auch in den späteren Werken wird ein schönes Erlebnis mit Vorliebe als vergangen hingestellt:

Bel 114 AZUL PRIMERO
 ME despertó un olor suave,
 y ví una estrella
 que se iba, sonriendo, de mis ojos;

 — sonriendo de haber estado
 toda la noche frente a mi,
 desnudo, y perfumado, y sonriendo. —

Der irreale Konjunktiv gibt nun der Sehnsucht den zartesten Ausdruck:

A T 121 — Qué sé yo . . .
 ay! cuando venga el otoño
 tal vez váyamos los dos
 á encontrarnos en un bosque
 sin luna y sin rui señor.

Traumhaft wird hier die nur noch in der Erinnerung reale Zweisamkeit als scheues Wunschbild gestaltet.

Ein weiteres Beispiel aus den früheren Werken:

A T 216 Camino de Santiago,
 camino de estrellas blancas,
 quién fuera en tí peregrino
 de primaveras de plata!

Während hier die Sehnsucht noch absolut träumerischer Natur ist, steigert sie sich in den späteren Werken wieder zu vergeistigter kosmischer Weite:

Bel 95 LATITUD
 ¡Si fuera yo como un lugar
 del mar o el cielo; el mismo y otro siempre, con las olas,
 el mismo y otro siempre, con las nubes;
 firme y errante,
 dudoso y cierto,
 aguardor y solitario,
 encontrado y desconocido,
 amado y olvidado, y libre y preso,
 — otro y el mismo siempre, con mis nubes,
 con mis olas! —

Was der Konjunktiv zögernd andeutet, spricht das Futur klar aus, es gibt das ausgestaltete Wunschbild:

- Past 96 Luego me darás un beso ...
 vamos á bailar, María ...
 en todo Gala-de-rosa
 quiero que se oiga tu risa ...
- Poe 74 Cojeremos flores
 y nos las daremos.
 Los ¡adiós! serán
 — ¡alegres! —
 para al punto vernos.
- Bel 51 ¡Qué a gusto lo haremos todo!
 En las barandas
 del estío, por la tarde,
 de mano blanca
 en mano blanca, pondremos
 las rosas granas.

 Estaremos todos solos.
 Los «hasta luego»
 serán del alma a la tierra,
 del cielo al cuerpo,
 ensueño en que el despertar
 será el ensueño.

Selbst in diesen letzten Gedichten, die späterer Zeit entstammen, besteht häufig die Erfüllung der Sehnsucht in der glücklichen Ablösung des einsamen „Ich“ durch das „Wir“.

Folgende Beispiele mögen zeigen, wie Futur und Konjunktiv auch melancholischen Traumgebilden zum Ausdruck verhelfen:

- A T 63 En la aldeíta del valle
 tiembla el humo blanco; todo
 lo que era alegre al sol, sueña
 no sé que amores llorosos.

 Si pasaran por el río
 unos novios melancólicos
 habría lágrimas tibias
 y secretas en sus ojos;

 y el paisaje les diría
 su dulce pena de novios,
 en la penumbra que dora
 el plenilunio de otoño.
- A T 101 Yo me moriré, y la noche
 triste, serena y callada,
 dormiré el mundo á los rayos
 de la luna solitaria.

 Mi cuerpo estará amarillo,
 y por la abierta ventana
 entrará una brisa fresca
 preguntando por mi alma.

No sé si habrá quien solloce
cerca de mi negra caja,
ó quien me dé un largo beso
entre caricias y lágrimas.

Pero habrá estrellas y flores
y suspiros y fragancias,
y amor en las avenidas
á la sombra de las ramas.

Y sonará ese piano
como en esta noche plácida,
y no tendrá quien lo escuche
sollozando en la ventana.

Die ganze Weltmüdigkeit des jungen Jiménez schafft sich in dem letzten Gedicht in fast quälender Weise ein absolut negatives Zukunftsgebilde.

Ein letztes Beispiel mag zeigen, wie Jiménez das Futur als Ausdruck einer unsicheren Frage gebraucht:

A T 135 Esta noche hay una brisa
 perfumada de jazmines;
 todo está lleno de flores,
 por que estaré yo tan triste!

C. Satzformen.

I. Die Frage.

Die Scheu vor sicherer und klarer Gestaltung des Ausdrucks, die für die Symbolisten im allgemeinen, besonders aber für Jiménez typisch ist, äußert sich unter den Satzformen vor allem in der Frage.

Welch entscheidende Rolle sie spielt, kennzeichnen schon die Titel, die häufig in Frageform erscheinen, auch wenn das Gedicht selbst keine Frage-sätze bringt. Durch die Überordnung eines Frageelementes über das ganze Gedicht wird dieses gewissermaßen in seinem Ganzen unsicher und „in Frage gestellt“, wenn man so sagen darf.

Folgendes Beispiel mag für viele sprechen:

A S 220 ¿TRISTE?
 Sí; soy un cementerio nuevo,
 que ha estrenado, esta tarde,
 una mujer que ha muerto.

Bezeichnenderweise dient hier die Frage weniger „zur Klärung eines Sachverhaltes durch Erkundigung“¹⁾, sondern eher als Ausdruck einer unsicheren Haltung überhaupt. Das beweisen auch bei Jiménez häufige Fragen, die ihren ganzen Inhalt nur durch drei Punkte wiedergeben:

Di 121 ¿...? (als Titel)

¹⁾ Vgl. A. B r a u e, „Beiträge zur Satzgestaltung der spanischen Umgangssprache“. Hamburg 1931.

oder auch vollkommen inhaltslos sind:

Di 209 ¿ ? (ebenfalls als Titel)

Der Ausdrucksgehalt des Ungewissen, Unbestimmten wird dadurch von allem Gedanklichen losgelöst und absolut gemacht. Er bleibt bei fast allen Fragen das wesentliche Moment.

Wie die Frage durch diese Betonung ihrer Grundfunktion zur Steigerung des Stimmungsgehaltes beiträgt, zeigen besonders Beispiele aus den Frühwerken:

Past 23 Todo en la noche es olvido.
 ... Es la Virgen? es que pasa
 el alma de algún cabrero,
 dulce maestro de sus flautas?

Hay una tibia pradera
 celeste de luna pálida ...
 era Estrellita? lloró
 la Caperucita? blancas

sombras llenaban el valle?
 danzaban los elfos danzas
 de amor, coronados de
 tomillo y de mejorana?

El olvido de la noche
 teje su musgo de fábula
 sus encantos de cristal
 sus dulces nostalgias de agua.

Der Eindruck des Nächtlichen, Dunklen, Verschwommenen und Unbestimmten wird hier besonders durch ungewisse, in Frageform gegebene Bildinhalte vermittelt. Nicht ganz bedeutungslos ist dabei das allmähliche Übergleiten von Gegenwarts- in Vergangenheitsform, die das Ungewisse durch die größere Schwierigkeit einer klärenden Antwort noch steigert.¹⁾

Ein ähnliches Motiv gibt ein anderes Gedicht:

Past 19 Quién ha pasado? no sé ...
 — — — — — — — — — —

Era el río? era la brisa?
 la corriente tendrá pena ...
 son las flores deshojadas,
 la voz de la molinera ...

Es el amor? ay, amor!
 es el agua soñolienta
 que llama á su fondo de
 cristal, de sombra y de hierba ...

Wenn in dem vorhergehenden Gedicht eine typische Mischung von Abstrakta und Konkreta als stimmungsgestaltende Bildelemente gegeben war, so ist hier eine sehr wirkungsvolle Steigerung von Konkretum und

¹⁾ Ähnliches war bei dem Adverb „vielleicht“ festgestellt worden, das als Ausdruck einer unsicheren Haltung der Frage sehr nahe steht. Vgl. S. 31.

Abstraktum zu beobachten, die wieder an die Neigung zur Entmaterialisierung gemahnt. Der Ausgangspunkt ist das Menschliche, das charakteristischerweise am undeutlichsten: durch „quién“ ausgedrückt wird. Die Natur hat bestimmtere Gestalt: „río“ und „brisa“, die sich aber schon in diesen beiden Vorstellungen allmählich in fliehende Bewegung auflöst, womit eine Steigerung der Entmaterialisierung auch im Bewegungsmotiv, das in „pasar“ angeschlagen war, erreicht wird. Als Abschluß fungiert das abstrakte „amor“.

Ein weiteres Beispiel kennzeichnet wiederum die Eignung der Frage als echt symbolistisches Stilelement des Andeutenden und Ungewissen:

S S 182 De pronto, un brillo alegre, entre todos, los brillos
de plata del crepúsculo ... el sueño? la ilusión
la fiebre? No lo sé ... Mis dedos amarillos
llamaban sobre el tibio cristal de mi balcón ...

Sehr typisch sind folgende Verse, die durch ein unterbrechendes fragendes „qué“ suggestiv die Unbedingtheit des negativen Bildes als Stimmungskomplex vermitteln:

Past 67 Las flores apenas son
de su color ... Qué? La choza
tiene cerrada la puerta.
Nadie ... Qué? La aurora llora.
— — — — —
El molino está dormido,
sin música está la noria ...
Silencio ... Qué? El campo es todo
bruma y rocío ...
La alondra.

Nur in einer sehr tiefen Stille spürt man so fragend verborgenen heimlichsten Geräuschen nach.

Diesen Fragen, die, als Abschwächung einer klaren Aussage, die Neigung zum unbestimmten Ausdruck kennzeichnen, stehen jene gegenüber, die aus der Sehnsucht des einsamen Dichters nach dem „Du“ geboren sind. Sie geben den Auftakt zum innigen *Zwiesprach* mit den Dingen oder sich selbst (wobei Herz, Seele etc. als „Du“ fungieren. Vgl. S. 123).

Die folgenden Beispiele mögen die Vertrautheit des einsamen Dichters mit den Dingen und der Natur verdeutlichen:

A T 127 Patio viejo y melancólico
— — — — —
¿para qué han abierto en ti
este nicho nuevo y blanco?
S S 93 Por qué murmuras, arroyo?
y tú, flauta, por qué cantas?
qué bocas duermen en la
sombra del aire y del agua?
Aprendes, flauta, del pájaro?
ó es el viento entre las canas?
qué idilio pasó una tarde
por la vega verde y plácida?

Y tú, arroyo, le has robado
al sol su armonía áurea,
ó te dieron las estrellas
su música desgranada?

Os oyen todos? Acaso
sólo os escucha mi alma?
sois silencio hecho de voces,
ó sois voces apagadas?

In den monologen Zwiegesprächen, wenn man so sagen darf, tritt die tiefverwurzelte Melancholie unseres Dichters am klarsten in Erscheinung, wovon folgende Beispiele aus den Frühwerken Zeugnis ablegen mögen:

A T 119 Mi corazón tiene frío.
— Qué quieres tú, corazón?
por qué estás siempre tan muerto
de cansancio y de dolor?

— Yo no sé ... Pasó á mi lado
no sé quién ... alguien pasó,
y me arrancó la alegría
como se arranca una flor.

— Y la flor de tu alegría
no sabes si perfume

una soledad sin flores
y sin besos y sin voz?

— Qué me importa que alegrara
la tristeza que pasó,
si yo me muero, rendido
de cansancio y de dolor?

Die ganze Jiménezische Müdigkeit kommt in den nächsten Versen zum Ausdruck:

A T 153 Y á dónde voy? Pobre alma
á dónde y por qué te vas ...?
— yo no sé ... siento una pena
y un deseo de llorar ...

Die Frage nach dem „Warum“ kennzeichnet die in ihrer kindlichen Einfachheit überwältigende Trauer, die fast erschütternd in einem reinen Selbstgespräch wirkt, in dem unter Verzicht auf jedes fingierte „Du“-element die absolute Einsamkeit als negatives Moment den Ausdruck steigert:

A T 135 Yo no sé por qué mi cuerpo
no acaba ya de morirse;
¿para qué quiero la vida
si para nada me sirve?

Diese Verse verraten schon die Abwendung vom rein Stimmungsmäßigen zum gedanklichen Erlebnis, das vor allem in den folgenden

Beispielen, die von dem dialogen Element losgelöst sind, zum Ausdruck kommt:

A T 165 ¿Por qué, si vuelan las almas,
no vuelan también los cuerpos
á la lumbre pura y triste
de un dulcísimo lucero?
por qué no se irán las frentes
detrás de sus pensamientos,
los ojos tras de sus lágrimas
y los labios con sus besos?

Ebenfalls eine kindlich-einfache „Warum“-Frage, die in ihrer Sehnsucht nach der Auflösung aller Materie und der Emanation als seelische Substanz wieder sehr typisch für Jiménez ist.

Besonders ist diese Art von Fragen aber in den späteren vom Gedanklichen herkommenden Gedichten zu finden, die häufig ganz und gar aus Fragen bestehen, wie folgende Beispiele zeigen:

Di 237 ¿El mar este, cerrado
y solo, que el relámpago de acero,
como una espada súbita,
trae, en la visión medrosa
de la tarde de espanto y de tormenta;

es el mar en que estuve
yo, riente, entre niños;
el mar que fué mi casa,
mi día y mi sustento; el mar rosa y vencido,
que me llevó al amor?

Bel 109 ROSAS
¿CÓMO, si estás ya muerta,
la pena mira así,
viva, en tus ojos todavía negros?

¿Qué es lo que muere, entonces, la alegría?
¿Qué es, entonces, lo eterno, la tristeza?

2. Der Ausruf.

Wenn die Frage als gewissermaßen tastender Ausdruck nur in einer so vom Unbestimmten geleiteten Dichtung wie derjenigen von Jiménez eine große Rolle spielen kann, wodurch diese sich wieder als eine echt symbolistische ausweist, kommt dem Ausruf als „sprachlichen Ausdruck eines starken subjektiven Gefühls des Sprechenden, das zunächst spontan und ohne Rücksichtnahme auf den Hörer hervorbricht“¹⁾ in der Lyrik stets eine überragende Bedeutung zu.

Da die Symbolisten eine Potenzierung des rein Lyrischen und demgemäß das Subjektive als beherrschendes Element ihrer Dichtung anstrebten, mußte dem Ausruf als unmittelbarstem Ausdruck seelischer Bewegung eine besondere Rolle zufallen.

¹⁾ Vgl. Braue S. 4.

Das gilt in erhöhtem Maße von dem einsamen und empfindsamen Jiménez, der den Ausruf zu einer lyrischen Ausdrucksform von übertragender Bedeutung in seiner Dichtung gemacht hat. Vielleicht läßt außerdem die Tatsache, daß seine umfangreiche Dichtung ihrer Entstehung (ein Buch löst das andere ab) und häufig auch ihrer Form nach (besonders das „Diario“ an Tagebuchaufzeichnungen erinnert, den Reichtum der Ausrufe noch natürlicher erscheinen, geben diese doch vor allem den noch unmittelbaren Reflex des Erlebnisses wieder.

Allein die Titel der Gedichte bezeugen schon die Häufigkeit des Ausrufs, der, seiner vorwiegend aktiven Tendenz zufolge, besonders in den späteren Werken seine hervorragende Rolle in der affektiv so stark beeinflussten Jiménez'schen Dichtung entwickelt.

In den Frühwerken gestalten die negativen Erlebniswerte den Ausruf meist in sanfte Klagen um:

Past 26 Oh, la lámpara amarilla!
 la paz de los niños ciegos!
 la nostalgia de las viudas,
 la presencia de los muertos ...!

 oh, cuentos que aquellas tardes
 de abril, que ya nunca han vuelto,
 nos contábamos, mirando,
 no sé como, á los luceros!

Es ist die schmerzliche Heraufbeschwörung des Vergangenen, dem hier der Ausruf gilt. Der klagende Ausdruck entsteht vor allem durch die einleitenden sanften „oh“ und durch das negative „nunca“.

Stärker wird die Klage durch die Interjektionen, besonders durch „ay“:

Past 66 *Ay!* las novias! *ay!* las flores!
 Ay! las novias de los pueblos!
 Ay! las praderas que huelen
 a madreselva y á heno!

Ay! la luna nueva de oro!
 sapo, y tu cristal, *ay!* cielo,
 y tu azul ...! y esos caminos
 de los valles soñolientos ...

Schon dieses Beispiel bezeugt, wie der einfachste und vorstellungsärmste Schmerzenslaut, die Interjektion, nicht als einleitender Bestandteil eines wehmütigen Ausrufes, sondern durchaus selbständig fungiert. Die Bedeutung dieses primitivsten und noch durchaus ungestalteten Klagelautes bei dem zutiefst melancholischen Jiménez äußert sich weiterhin in folgendem Beispiel, das einem späteren Werke entnommen ist. Er spricht von einem den Frühling ankündigenden Schmetterling „mariposa malva“, der sich aber als Traumgebilde enthüllt:

Di 144 Cruje todo el invierno, exhala
 olores de madera seca y tierra
 abierta.
 —¡Ay, ay, ay, ay!

Todos miran
al cielo, abriendo inmensa-
mente los ojos, olvidados
de la tarde.

Die Verselbständigung des viermal wiederholten „ay“ zu einem deutlich aus dem Zusammenhang herausgestellten Ausrufesatz kennzeichnet zur Genüge die wichtige Rolle, die dieser unmittelbarste Schmerzenslaut für den lyrisch-elegischen Jiménez spielt.

Wie beim Tempus leitet die Klage als negativster Ausdruck zu dem sich daraus entwickelnden **Ausruf des Wunsches** über¹⁾, der ja schon als gewissermaßen latenter Bestandteil in den vorhergehenden Beispielen zu spüren war.

Diese Ausrufe, die schon ein positiveres Element verraten, begegnen vor allem in den späteren Werken:

Est 165 ¡Saltaré el mar, por el cielo!
 ¡Me iré tan lejos, tan lejos,
 que no se acuerde mi cuerpo
 de tu cuerpo ni mi cuerpo!

 ¡Alas, alas, alas, alas!
 ¡A tan alta luz, tan alta,
 que no se acuerde mi alma
 de tu alma ni mi alma!

 ¡Alto, lejos; lejos, alto!
 ¡Solo yo por los espacios,
 de mi mismo reencarnado,
 y de ti resucitado!

Der Ausdruck ist wieder zu vergeistigter kosmischer Größe gelangt. Die Sehnsucht hat wahrhaft weitschwingende Flügel bekommen, was durch die syntaktische Verselbständigung des viermaligen „alas“ noch klar ausgesprochen wird.

Die ganze sowohl horizontal wie vertikal unermeßlich gewordene Raumdehnung der Symbolisten findet hier in den syntaktisch gesonderten und durch die chiasmatische Stellung rhythmisch ineinandergreifenden zielstrebigen Raumadverbien „alto“ und „lejos“ der dritten Strophe ihren überzeugendsten Ausdruck. Die futurische Wunschzeitform kennzeichnet wieder die aktive Gestaltung der Sehnsucht.

Der im Ausruf sich weitende Ausdruck offenbart sich auch in zeitlicher Hinsicht:

A S 206 Tarde última y serena,
 corta como una vida,
 fin de todo lo amado;
 ¡yo quiero ser eterno!

¹⁾ Der syntaktische Begriff „Ausruf“ wird hier als Oberbegriff für alle die mit einem „Ausrufezeichen“ versehenen Satzgebilde verwendet. Bei der innigen Beziehung, die Klage, Wunsch etc. bei Jiménez durch ihre gemeinsame psychologische Wurzel der unerfüllten Sehnsucht haben, schien es angebracht, eine gemeinsame Unterordnung unter einen Oberbegriff herzustellen.

— Atravesando hojas,
 el sol, ya cobre, viene
 a herirme el corazón.
 ¡yo quiero ser eterno! —

Belleza que yo he visto,
 ¡no te borres ya nunca!
 Porque seas eterna,
 ¡yo quiero ser eterno!

„Yo quiero“ ist schon ein bei Jiménez ungewohntes starkes positives Element, das zu einem, den letzten Büchern entnommenen, sehr seltenen, fast aktivistisch anmutenden Gedicht hinleitet, in dem lebenbejahende, gegenwartsfrohe Erfüllung Klage und Wunsch als Ausdruck ungestillter Sehnsucht überwunden hat:

Bel 84 EL PAJARITO VERDE.

¡Cómo vivo en la llama!
 ¡Cómo vivo!

¡Breve sol fin, ardo!
 ¡Cómo vivo!

¡Por mi ascua se ve el cielo!
 ¡Cómo vivo!

¡Ya aparece mi alma!
 ¡Cómo vivo!

Das einleitend häufig wiederholte intensivierende „cómo“ in Verbindung mit dem bei Jiménez seltenen daseinserfüllten Verb „vivir“ ließe fast an ein rein expressionistisches Gedicht glauben, wenn nicht das Passiv-Zuständliche der Bildinhalte in Regionen verwiese, die von dem typisch expressionistischen Aktionstrieb weit entfernt sind.

Dieses Gedicht leitet von den eben angeführten Beispielen, die vor allem den bewegten Ausdruck eines rein seelischen Erlebnisses: der Sehnsucht darstellen, zu den Ausrufen über, die den unmittelbaren Reflex in der Dichtung eines sensiblen Symbolisten wiedergeben, der in affektischer Steigerung mit gewissermaßen erhöhter Stimme auf die mehr oder minder von außen kommenden Eindrücke reagiert.

Die psychologische Wurzel der die Ausrufe bedingenden starken Gemütsbewegung ist hier ein gesteigertes Lebensgefühl, wie vor allem die mit dem intensivierenden „qué“ eingeleiteten Ausrufe kennzeichnen:

Plat 49 ¡Qué encanto siempre, Platero,
 en mi niñez, el de la casa enfrente a la mía!

Es ergibt sich aus der positiven Richtung dieses sprachlichen Ausdrucks, daß solche Ausrufe vor allem in den späteren Werken zu finden sind:

Bel 18 ¡Qué bello este vivir siempre de pie,
— ¡belleza! —,
para el descanso eterno de un momento!

Bejahendes Lebensgefühl drückt sich auch in folgendem Gedicht aus dem gleichen Buche aus:

Bel 16 ¡ESTA vida, que amo
más que mi vida, — movimiento,
dentro de mi, de un yo inmortal, más yo
que yo —; que me hace
sombra y olvido, que me hace
afán y luz!

Die fast dialektische Überspitzung im Gebrauch der gleichen Wörter (Jiménez verschmäht ja die Varianten, die im „diccionario“ stehen!)¹⁾ für verschiedene Vorstellungsinhalte, die in den letzten Werken häufiger begegnen, schließt wiederum mit typischen Abstrakta (olvido, afán) und Begriffskomplexen, die nach dem Immateriellen tendieren (sombra, luz). Ein weiteres Beispiel aus dem Spätwerk mag zeigen, wie längere Gedichte nur aus diesen, gesteigertes Lebensgefühl verratenden, Ausrufen bestehen:

Poe 32 NUEVA VIDA.
¡ALEGRIA que tienes tú por mí!
— ¡Ay, tarde clara y buena! —
¡Otra vez a vivir!

¡Atrás, atrás, atrás; a comenzar de nuevo;
lejos, más lejos — yo abro, con mis brazos
en cruz, el mundo —, lejos el comienzo;
lejos, lejos, lejos el fin!

¡La vida toda, nuevamente, enmedio!
¡Tú, de cristal, de alma!

¡Ay, carrera diáfana y feliz!

Die Wiederholung von Bewegungs- und Weitungsadverb (atrás lejos), die kurzen, elliptischen Sätze, die ihre Ausdruckskraft möglichst im Nomen konzentrieren, kennzeichnen den hohen Grad der inneren Bewegung.

Die letzte Steigerung des Ausrufes kennzeichnen, wie bei der Frage, jene Sätze, die sich inhaltlich mit den für Jiménez sehr charakteristischen drei Punkten begnügen, womit der Ausruf an sich als steigendes Ausdruckselement zum Träger des Satzinhaltes wird.

Poe 69 — La soledad inmensa se amedrenta;
el silencio sin fin se calla.
¡...! —

¹⁾ Jiménez selbst äußerte sich einmal in einer Zeitung: „Una palabra puede repetirse, hablando o escribiendo, tantas veces como haga falta. Repetición de palabra justa no es defecto ni miseria. (La variantes están todas, y para todos, en el diccionario.)“



Die Neigung zum Absoluten verrät sich auch in solchen syntaktischen Besonderheiten, wofür die Frage gleichfalls Beispiele bot.

3. Der nominale Ausruf.

Schon aus den vorhergehenden Gedichten wurde ersichtlich, wie der Ausruf zum nominalen Ausdruck drängt.¹⁾

Bei der Bedeutung des nominalen Elements in der vom Raum- und Seinsenerlebnis herkommenden Dichtung Jiménez', die sich neben der Bevorzugung und der besonderen Pflege des Substantivs in der noch zu behandelnden symbolistischen Vorliebe für das Adjektiv äußert, spielt der Nominalsatz als letzte Steigerung dieser Tendenz naturgemäß eine überragende Rolle. Besonders stark tritt die Wirkung der substantivistischen Ausdrucksqualitäten in Erscheinung, wenn das verbale Element vollkommen zurückgedrängt wird, wie das beim Nominalsatz der Fall ist. Eine Fülle von Begriffen und Vorstellungsinhalten beherrscht dann in gedrängter Form den Satz, von denen jeder einzelne an Intensität und umfassender Weite die Ausdruckskraft einer anderen Wortklasse besiegt. Der Fülle komplexer Empfindungen, die die dichterische Eigenart der Symbolisten auszeichnet, kann in einer solchen fassungskräftigen und komprimierten Satzform am ehesten Ausdruck verliehen werden.

Die Nebenordnung der Einzelelemente erstrebt dabei die Erzeugung eines einheitlichen komplexen Vorstellungsinhaltes²⁾. Dabei werden die Einzellinien verwischt und vervagisiert zugunsten eines Gesamteindrucks. Die Tendenz zur Auflösung von begrenzenden Konturen im Interesse einer inhaltlichen Fülle und Intensität (eine ursprünglich impressionistisch-malerische Neigung), die sich in der Bevorzugung des Substantivs überhaupt kennzeichnete, äußert in der nominalen Häufung nicht nur eine der Vielheit der Substantive entsprechende Steigerung, sondern sie offenbart sich in der Gestaltung des Nominalstils an sich noch einmal. Der Vergleich der substantivistischen Qualitäten mit dem fast grenzenlos weiten Meer, das durch die Aufnahme und Assimilierung von Einzelströmen seine intensivierende Fassungskraft beweist, läßt sich deshalb auch auf das sozusagen makrokosmische Abbild des Substantivs, den Nominalsatz erweitern.³⁾

¹⁾ Vgl. Braue S. 10: „Es sind vor allem die Nomina, mit oder ohne nähere Bestimmung, die sich in diesen Ausrufen auf Kosten des Verbums ausbreiten.“

²⁾ Vgl. G. Loesch „Die impressionistische Syntax der Goncourt“, Nürnberg 1919, S. 26: „Der Zerlegung der gemischten Farbtöne in die Grundfarben entspricht (beim Impressionismus) die Auflösung der Gesamteindrücke in ihre verschiedenen Einzeldrucke, d. h. die unzähligen Komponenten werden an Stelle der Resultante gegeben.“

³⁾ Wie sehr das Meer in seiner Betonung der Fülle („mar“ bedeutet im Spanischen im figürlichen Sinne bezeichnenderweise auch „Masse“) und der Grenzverwischung durch Raumdehnung den symbolistischen Erlebnistendenzen entspricht, beweist Jiménez durch seine Vorliebe für „el mar“, dem er im „Diario“ ganze Kapitel widmet. Die Neigung für diesen Begriff offenbart sich naturgemäß vor allem in den späteren positiver gerichteten Werken, in denen der allumfassende Ausdruck den negativen in seiner Vorherrschaft ablöst.

Wie nun der steigende Ausdrucksgehalt des Ausrufes die ihm adäquaten Tendenzen des intensivierenden Nominalstils verwertet, mögen folgende Beispiele bezeugen:¹⁾

Past 93 Nube de polvo! gritar
 de las niñas sobre el asno!

Hier kommt die impressionistisch-nominale Einstellung klar zum Ausdruck, die in prägnantester Form die flüchtigen Eindrücke festzuhalten strebt.²⁾

Vom Impressionistisch-Eindrucksmäßigen losgelöst ist schon ein späteres Beispiel:

P C 170 ¡Temblor, relumbre, música
 presentes y totales!
 ¡Temblor, relumbre, música en la frente
 — cielo del corazón — del libro puro!

Wie in den meisten späteren Gedichten gibt hier die von innerer Bewegung getragene Sehnsucht zum Absoluten dem Ausdruck das besondere Gepräge. Bezeichnend ist die Substantivierung eines echt symbolistischen Bewegungsverbs „temblor“.

Wie sehr die Bewegung von Kräften der Sehnsucht bestimmt ist, wird in dem folgenden Gedicht klar ausgesprochen:

Bel 102 ¡Divino dinamismo,
 por la ruta perenne
 del libre afán dormido,
 de desnudo deseo enamorado;
 amor, amor!

4. Der Nominalsatz.

Wenn der nominale Ausruf in der Jiménez'schen Dichtung eine innere, wenn auch verhaltene Bewegung verrät, so offenbaren die einfachen Aussagesätze durch Ausschaltung des Verbuns wieder den vom Passiven bestimmten Ausdrucksgehalt.

Das folgende Gedicht, das beide Arten nominaler Satzgestaltung vereinigt, verdeutlicht deren Unterschiede:

P C 163 TARDE
 El oro chorreante
 de hoy, puro y claro.
 ¡Oh, siempre presente, siempre
 este sol de este árbol!

¹⁾ Vgl. Braue S. 10, wo auf die „zerstörende Wirkung des Affekts, der sich stoßweise auslebt und sprachlich nur die Gipfelpunkte brüsk anzudeuten vermag“, hingewiesen wird. Ähnliche Tendenzen wird der Nominalsatz offenbaren.

²⁾ Vgl. Loesch S. 34 „Die Haupteigenart der impressionistischen Stiltechnik liegt in der nominalen Ausdrucksweise.“

Cenizas de mi cuerpo,
debajo, en el pasado.
¡Pero en la tarde, mi alma
sin final, goteando!

Y el libro, transparente
siempre, fresco e ingrátido.
¡Cristal por el que se vea
futuro tras futuro mágico!

Nach einer einleitenden kontemplativen Erfassung der durch den Nominalstil gedrängten und herausgestellten Vorstellungsinhalte, übernimmt der Ausruf den Ausdruck der Bewegung, die wiederum durch das beherrschende Substantiv nicht auf den Bildkomplex übergreifen kann und so zu einer gewissermaßen inneren, verhaltenen Dynamik reduziert wird. Das nur einmal auftretende verbale Element wird im Gerundium sterilisiert. Auffällig ist, wie in den meisten Gedichten, auch hier die Vorliebe für das Adjektiv.

Aus dem großen Reichtum der Gedichte mit nominaler Tendenz seien nur einige angeführt:

A T 19 Mañana alegre de otoño:
 cielo azul y sobre el cielo
 azul las hojas de oro
 de los jardines enfermos.

A T 110 Y despúes, calma, silencio,
 estrellas, brisa, fragancias ...
 la luna pálida y triste
 dejando luz en el agua.

Die Häufung von Substantiven und damit von gesonderten Vorstellungsinhalten, die sich in syndetischer Nebenordnung zu einem übergeordneten einheitlichen, aber inhaltsgesättigten Komplex vereinigen, kommt besonders in den letzten Versen gut zum Ausdruck. Akustische Eindrücke negativer Art (calma, silencio), visuelle, die durch „estrellas“ ausgelöst werden, und endlich „brisa“ und „fragancias“ als strömende immaterielle Werte leiten zu dem beherrschenden Gestirn „luna“ hin, dessen Passivität durch das Verb „dejar“ unterstrichen wird. Durch Vermeidung eines dynamischen Verbes wie „echar“ oder „dar“ und einer finiten Verbform ist die Einheitlichkeit des nominalen Stils gewahrt.

Wie die Fülle komplexer Eindrücke und Empfindungen in komprimierte Satzform gebannt und des flüchtigen Charakters beraubt wird, bezeugen auch folgende Verse:

Est 168 ¡La misma historia
 siempre! Verdor sin fin,
 sueños de amor y glorias,
 los ojos hacia el alma
 eternizando cosas.

Diese Tatsache und der hier vollkommen statische Nominalstil deuteten auf ein ausgesprochen impressionistisches Gebilde hin, wenn nicht die starke seelische Infiltration darüber hinauswies. Die symbolistische Beziehungssinnigkeit zwischen Ich und All ist auch hier nicht aufgehoben.

D. Satzgefüge.

Die Tendenz, durch Nebenordnung von Einzelgliedern einen komplexen Gesamteindruck zu erzielen, wie es beim Nominalstil beobachtet wurde, muß sich notgedrungen auch in der Vorliebe für die wichtigste nebenordnende Konjunktion „y“ äußern, die Sätze und Satzglieder nicht nur nebeneinander stellt, sondern auch auf einer gleichen Ebene in Beziehung bringt.¹⁾

Folgendes Gedicht veranschaulicht die Betonung der Gleichwertigkeit aller Aussagen, durch deren Fülle die im Titel angedeutete Gesamtvorstellung suggeriert werden soll, wobei die Konjunktion „y“ die nebenordnende Funktion übernimmt:²⁾

A S 116

EL VIAJE DEFINITIVO

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol
y con su pozo blanco.
Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florida y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido ...
Y se quedarán los pájaros cantando.

Die gleiche Tendenz verfolgen die nächsten Verse, die durch die mehrgliedrige Aufzählung der Komplexität der „almas“ gerecht zu werden suchen:

P C 122

se nos salen del cuerpo nuestras almas
y son ellas nosotros, libres, plenos,
y se quieren y se hablan dulces ...

¹⁾ Vgl. Spitzer, „Aufsätze“ S. 304 „Bei Régnier werden oft Bezüge zwischen einander nicht gleichgeordneten Satzteilen hergestellt, wodurch die logisch untergeordneten Satzglieder zu größerer Bedeutung erhoben werden.“ Spitzer berücksichtigt in seiner Untersuchung vor allem die gleichordnende Kraft der Konjunktion „und“ bei der Zusammenstellung ungleicher Satzgliedgruppen, während hier außerdem die Funktion dieser Konjunktion, Ungleichwertiges zu einem einheitlichen Komplex zu verbinden, herausgestellt werden soll, die sich bei der Nebenordnung von grammatisch ebenbürtigen, inhaltlich dissonierenden Satzgliedern am klarsten äußert. Daß ebenfalls bei Jiménez, wenn auch seltener, größere grammatisch ungleiche Satzteile gleichordnend zusammengeschlossen werden, zeigt folgendes Beispiel:

P C 166

¡Todo lo vivo y por vivir en mi; yo
todo en lo vivo y por vivir;

²⁾ Über die Bedeutung der satzeinleitenden Konjunktion „y“ als rhythmisch bedeutender Faktor wird in dem entsprechenden Kapitel noch gesprochen werden.

Die enge Beziehung zum Nominalstil verdeutlicht besonders das folgende Beispiel, das nach rein nominalen unter sich unverbundenen Sätzen zu einer durch „y“ aufeinander bezogenen Reihe von Substantiven übergeht:

A S 213 ¡Beso triste! ¡Pena alegre!
 ¡Nada del mundo de todos!
 ¡Una divina esperanza
 en un recuerdo alegórico!
 ¡Sólo la ola y el sol,
 el viento y la rosa, sólo!

Schon hier wird deutlich, wie die Funktion der Konjunktion „y“, Satzglieder auf gleicher Basis aufeinander zu beziehen, ein dankbares Hilfsmittel ist, um die Ausdruckskräfte mehr oder minder ungleichwertiger Begriffe durch eine solchermaßen hergestellte innige Beziehung für die Gestaltung der komplexen Empfindungen und Vorstellungen der Symbolisten nutzbar zu machen. Durch die Gleichordnung und Bezogenheit der Substantive: „cola“ und „sol“ einerseits und „viento“ und „rosa“ andererseits wird zunächst die kosmische Weite und dann der Rauminhalt durch die Bewegung des Windes und Blumenduft geschaffen. Damit ist ein für Jiménez typischer einheitlicher Erlebnisinhalt gegeben, denn außerhalb dieser Bezogenheit sind Wind und Rose doch wohl ungleichwertige Teilbezirke der Natur. Die bei Jiménez häufiger zu treffende chiasmatische Stellung betont ebenfalls das Ineinandergreifen und Verschmelzen der einzelnen Vorstellungsinhalte zu dem komplexen Raumerlebnis.

Die Anverwandlung gegensätzlicher Glieder durch die gleichordnende und verbindende Kraft der Konjunktion „y“ äußert sich bei Jiménez vor allem bei grammatisch gleichwertigen Begriffen, wie das letzte Beispiel schon andeutete:

Past 18 Por esta dulce ribera
 iban flores y cantares
 y nadie supo de dónde
 se los mandaba la tarde.

Wenn man sich die außerordentliche Entmaterialisierungstendenz bei Jiménez vergegenwärtigt, spiegelt auch diese Verbindung von Blumen und Gesängen, die den Fluß entlang wandern, durchaus einen einheitlichen Erlebnisinhalt wieder, insofern, als durch ihre Gleichordnung die Vermischung ihrer immateriellen Werte: Düfte und Töne, die schwebend die Bewegung des Flusses nur zarter wiederholen, angedeutet werden soll.

Einen komplexen Eindruck erstreben ebenfalls die nächsten Verse, sowohl durch die Verbindung einzelner Satzglieder wie durch Nebenordnung von ganzen Sätzen:

A T 67 Tengo frío y sueño... Lloro
 la tarde... y mi corazón
 sueña y llora, al son dormido del reloj...

Hier wird besonders deutlich, wie die absolut subjektive Gestaltungstendenz, die die Umwelt häufig nur als Ausstrahlung oder Spiegelbild des

eigenen Ich auffaßt, eine komplexe Einheit durch verbindende Nebenordnung von außen und innen herstellt, deren einheitlicher Vorstellungsinhalt träumende Trauer ist.

Ein ähnliches Motiv geben die folgenden Verse:

A T 134 *Y me da frío y tristeza,
y la lumbre enferma y blanca
pasa por dentro de mi
como un torrente de lágrimas.*

Die Verbindung von Seelischem und Natur erfährt hier eine Erweiterung durch gleichordnende Hineinbeziehung von Farbwerten, die dadurch einen symbolischen Charakter erhalten.

In dem gleichen Gedicht findet sich ein weiteres Beispiel für die be-seelende Umformung der Farbe „blanco“ durch ihre innige Bezogenheit auf einen seelischen Wert:

A T 133 *estas noches otoñales
melancólicas y blancas.*

Die gleiche Erscheinung begegnet bei anderen Farbwerten:

A T 37 *la adorada, triste,
vestida de negro y pálido.*

„Negro“ steht als negativer Farbwert dem „pálido“ sehr nahe.¹⁾ Die Einheitlichkeit der Stimmung wird weiterhin noch durch „triste“ hervor-gehoben.

Typisch sind folgende Verse, die das bei Jiménez so außerordentlich beliebte „malva“ in engste Beziehung mit „dulce“ bringt:

Past 48 *el alba llegaba, dulce y
malva sobre el mar brumoso ...*

„Malva“ ist für diesen alles zu Heftige abwehrenden Dichter ein sanfter, beruhigender Farbwert, der seiner melancholischen Grundstimmung eine gewisse wohltuende Süßigkeit verleiht.

Die nächsten Verse verdeutlichen wiederum die Gestaltung eines einheitlichen Vorstellungsinhaltes, der im Verlauf des Gedichtes gegeben war: desjenigen der Nacht:

A T 164 *La fuente triste
llora no sé qué nostalgia
en la calma de la fronda
silenciosa y plateada.*

Die nächtliche Stimmung, die schon durch „silenciosa“ angedeutet ist, wird durch den vom Mondlicht beeinflussten Farbwert „plateado“ zu der einheitlichen Fülle verschiedener Empfindungen hingeleitet.

¹⁾ Im Kapitel „Epithese“ werden die Farbwerte noch eingehender untersucht werden.

Die nächsten Beispiele stellen wieder eine innige Beziehung zwischen Natur- und seelischem Geschehen her, wodurch beide zu einem komplexen Erlebnisinhalt werden:

Past 88 una dulce
nostalgia de humo y de llanto

Mel 35 Paisaje que ya nunca se tornará a pasar
romántico, dramático, de dolor y de invierno ...

Durch die Gleichordnung von Teilbezirken der Natur, die unter sich nicht nur in ihrer Wertigkeit, sondern auch im Raume unendlich getrennt sind, wird wieder der für die Symbolisten typische raumdehnende Ausdrucksgehalt erreicht:

Past 20 — No ... es el agua estremecida
y azul de luna, que tiembla
á la música que dán
los grillos y las estrellas.

Das Wasser wird mit der Bläue des Mondes in Beziehung gebracht, und die Bläue erzittert bei der unendlich zarten Musik, die von den Grillen und den Sternen gemeinsam dargebracht wird. Der raumdehnenden Zeichnung, die in der verschwommenen Andeutung von einem Farbenkomplex als Mond besteht, folgt die Belebung des Weltenraumes durch die von Erde und Himmel herschwebende Musik.

Die Innigkeit der Beziehungen innerhalb der Natur, die durch die gleichordnende und verbindende Funktion der Konjunktion „y“ hergestellt wird, offenbart sich auch in den nächsten Versen:

Past 175 El campo está solo
y huele á flores perdidas
y a luceros melancólicos ...

Die kosmische Weite wird auch in den folgenden Beispielen nicht aufgegeben, in denen seelische Funktionen mit der Unendlichkeit in Beziehung treten:

A S 190 Miro
al jardín de la tarde, como ella,
y el suspiro
y la estrella
se funden en romántica armonía.

Hier wird die innige Verschmelzung der an sich dissonierenden Begriffe zu einem komplexen Vorstellungsinhalt klar ausgesprochen. Der Seufzer und der Stern vereinigen sich in romantischer Harmonie. Dabei wird „estrella“ wieder in seinem immateriellen Wert, d. h. in seinem Licht (man könnte auch sagen: in seiner Emanation) erfaßt, denn nur das schimmernde Licht und ein der menschlichen Brust entfliehender Seufzer vermögen eine solch innige Verbindung einzugehen.

Ein ähnliches Motiv geben die folgenden Verse:

Et 133 *Mi sentimiento y la estrella*
se estasiaban en su idilio.

Wenn Spitzer¹⁾ „die Zwiesprache des Dichterherzen mit der Unendlichkeit“ als das „Grundthema der Symbolisten“ bezeichnet, so kennzeichnen dieses und vielleicht noch mehr das nächste Beispiel Jiménez unbedingt als Symbolisten.

Est 29 — *Eres ignorando,*
eres infinita,
como el mundo y yo. —

Welt und Ich sind hier fast identische Begriffe geworden. Der Radius der Welt fällt mit dem Radius seines in Sehnsucht unendlich geweiteten Ich zusammen. Das Unendliche ist der endgültige Maßstab vor allem seiner späteren Werke.

Die folgenden Verse aus den letzten Werken kennzeichnen die Hineinbeziehung dieses zum Substantiv gewordenen weitenden Begriff „infinito“ in einer durch „carne“ sehr irdischen Vorstellung, die aber durch den Oberbegriff „olor“ wieder entmaterialisiert wird.

Bel 37 ¿Por qué este olor, mezclado
de carne y de infinito,
en la tarde tranquilo?

Ein letztes Beispiel mag zeigen, wie die durch „y“ verbundene, fast könnte man sagen, aufgehobene Dissonanz zweier Satzglieder eine Erweiterung erfährt in der engen Bindung antithetischer Begriffe.²⁾

Di 209 *Es verdad y mentira*
hija tan sólo del instante único,
pero es verdad.

Durch die Gleichstellung der gegensätzlichen Begriffe „verdad“ und „mentira“ werden beide in ihrer Wirkung aufgehoben. Es wird dadurch eine allem an sich Widersprechenden offene Haltung gekennzeichnet, die in ihrer relativistischen Einstellung einer eindeutigen Aussage, wie sie hier durch das folgende „pero es verdad“ gegeben wird, den absoluten Charakter nimmt. Der Ausdruckswille ist also wieder derjenige der Unbe-

¹⁾ Vgl. „Aufsätze“ S. 285.

²⁾ Es muß noch darauf hingewiesen werden, daß die stilistische Erscheinung, Ungleiches auf gleicher Ebene zu verbinden, in der spanischen Literatur durchaus nicht unbekannt ist. Hatzfeld widmet in seinem Buch „Don Quijote als Wortkunstwerk“ ein ganzes Kapitel der Vereinigung von ungleichen Wertbegriffen. Dabei berücksichtigt er hauptsächlich die abstrakt-konkreten Verbindungen, die bei dieser Untersuchung nur einen Teil der Beispiele ausmachten, da der Schwerpunkt auf die Komplexität der Erlebnishalte gelegt werden sollte. Bei Hatzfeld dagegen war die schon im Gegensatz Don Quijote-Sancho angedeutete Antithese: Ideal-Wirklichkeit als Ausgangspunkt für die Gegenüberstellung von Abstraktum (Ideal) und Konkretum (Wirklichkeit) gegeben.

stimmtheit. Die Voraussetzung eines gedanklichen Erlebnisses für diese Art der unbestimmten Aussage macht es erklärlich, daß ähnliche Beispiele vor allem in den späteren Werken anzutreffen sind.

Dabei spielt besonders die Konjunktion „o“ eine große Rolle, da sie in ihrer fragenden („ist es so? — oder ist es so?“) oder in der ganz und gar antithetischen Einstellung („es kann so — oder es kann das Gegenteil sein“) den Ausdrucksgehalt des Unbestimmten in sich verkörpert.¹⁾

Der innerlich der Frage nahestehende Ausdrucksgehalt des „o“ offenbart sich vor allem in den folgenden Beispielen:

S S 222 Y no se sabe, enmedio de la calma de la plata,
 si tú respondes á él, ó si él te responde ...
 si sois dos notas dulces de la misma sonata ...
 si vuestro canto viene de la muerte ... ó de dónde ...

In dem nächsten Gedicht tritt das auch äußerlich durch die Frageform in Erscheinung:

Et 21 ¿El lucero del alba?
 ¿O es el grito
 del claro despertar de nuestro amor?

Den Übergang vom fragenden zum rein antithetischen „o“ verdeutlichen folgende Verse, die einem der letzten Bücher entnommen sind:

Bel 16 ¡En la sombra dorada,
 — ¿un siglo o un instante? —
 el niño dormido,
 — fuera aún de la idea
 de lo breve o lo eterno! —

Der gleiche gegensätzliche Vorstellungsinhalt wird nur zuerst in Frageform gegeben, um dann im Ausrufesatz den für den späteren Jiménez typischen Erlebnisinhalt zu kennzeichnen, der auf der Basis der inneren Abgeklärtheit durch den Zusatz „da lo mismo“ verdeutlicht wird.²⁾ Inhaltlich ist bedeutsam, daß es sich um die antithetische Gegenüberstellung von echt impressionistisch-symbolistischen Zeitbegriffen handelt: des kurzen Flüchtigen und des Immerwährenden, die beide für den reifen Symbolisten hier identisch werden. Das Eine ist zum Symbol des anderen geworden.

Die folgenden Verse geben in gleicher aufsteigender Reihenfolge: von der ungewissen zur eindeutigen Antithese einen für Jiménez ebenfalls typischen Erlebnisinhalt: denjenigen des Todes:

¹⁾ Die Betonung des gedanklichen Erlebnisses erklärt den Unterschied zu dem von Spitzer (vgl. „Aufsätze“ S. 303) behandelten „ou“ der französischen Symbolisten, das dem lat. „vel“ „oder wenn Du lieber willst“ gleichgestellt wird, wodurch eine Ungenauigkeit in der Darstellung bezweckt ist. Hier hingegen soll in der ungewissen Gegenüberstellung von antithetischen Begriffen die von Grund auf relativistische Einstellung gekennzeichnet werden, wovon besonders die letzten Beispiele Zeugnis ablegen werden.

²⁾ Vgl. die folgenden Beispiele.

- A S 198 — ¡Instante hermoso,
 que hermanas a los vivos con los muertos,
 que los confundes = no se sabe
 quién está muerto, ni quién vive
 en una misma intensidad de aliento!
 ... Todo el mundo está muerto, o todo vivo. —

Daß auch hier wie in den bei der Konjunktion „y“ gegebenen Beispielen letzten Endes eine Komplexität des Erlebens angestrebt wird, kommt in diesen Versen klar zum Ausdruck durch das Wort „confundir“. So wird wiederum der unbestimmte zum allumfassenden Ausdruck, wie es schon häufiger beobachtet wurde.

Die letzten Beispiele mögen verdeutlichen, wie der schon oben erwähnte Zusatz „da lo mismo“ oder „es lo mismo“ den wahrhaft abgeklärten Jiménez kennzeichnet, dessen Erlebnisradius das Sein und Nichtsein symbolhaft durchdringt:

- Et 166 ESTA tan puro ya mi corazón,
 que lo mismo es que muera
 o que cante.
- Puede llenar el libro de la vida,
 o el libro de la muerte,
 los dos en blanco para él,
 que piensa y sueña.
 Igual eternidad hallará en ambos.
 Corazón, da lo mismo muere o canta.

- P C 159 ... Ahora, ¡qué tranquilo
 recomenzar la senda con cimiento
 firme, hacia todo,
 ... o, es lo mismo, hacia nada!

II. Ästhetische Elemente

A. Die Epithese.

1. Allgemeine Bedeutung.

Bei seinem Hinweis auf die Bedeutung der Epithese im „Don Quijote“ sagt Hatzfeld¹⁾: „Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir darin wiederum die Neigung einer stark antithetischen Natur sehen, durch epithetische Charakterisierung der Dinge sie gegensätzlich gegeneinander abzugrenzen.“ Das gleiche mag insofern für Jiménez zutreffen, als sowohl die dissonierende und antithetische Gegenüberstellung als auch der Reichtum der Epithese eine gemeinsame erlebnisbedingte Wurzel haben, die ganz und gar den Symbolisten kennzeichnet: diejenige der Komplexität aller Empfindungen und Vorstellungen.

Die Bereicherung und Steigerung der inneren Erlebnisfähigkeit drückt sich sowohl extensiv als intensiv aus. Der weitende und komplexe Ausdruck verdeutlicht dies einerseits, die große Vorliebe für die Nuance andererseits.

Kein ästhetisches Stilelement aber schien den Symbolisten geeigneter, diese vielfältigen Ausdruckstendenzen zu realisieren, als die Epithese, die nicht nur durch neue und fremde Gewandung dem sprachlichen Element den Stempel der Einzigartigkeit aufdrücken konnte, sondern auch durch fein erwogene und nuancierende Beleuchtung den Eindruck des Einmaligen hervorzurufen vermochte. Aber erst die künstlerische Erziehung der Epithese vom „epitheton ornans“ zum „épiphète rare“ hat diese für eine solch hohe und vielseitige stilistische Aufgabe reif gemacht.

An diesem Verdienst der Symbolisten ist in der spanischen Literatur die Jiménez'sche Dichtung gewiß nicht unbeteiligt. Vielleicht bestand hier sogar eine noch größere innere Notwendigkeit für die Pflege der Epithese als wo anders, da dem Prinzip der verhältnismäßig einfachen Wortwahl gemäß keine große Mannigfaltigkeit und Seltenheit hinsichtlich des Beziehungswortes angestrebt wurde. Der Stammwortschatz, wenn man so sagen darf, ist sogar im Verhältnis zum Umfang des Jiménez'schen Werkes verblüffend anspruchslos.

Unter den Konkreta dominieren vor allem Naturerscheinungen, die absolut landläufig sind und in nichts von der symbolistischen Vorliebe für Besonderheit Zeugnis ablegen. Sonne, Mond und Sterne, Himmel und Erde, Meer und Land, Berg und Tal, Garten, Blume, Wasser, Regen, Wind usw. bilden das typische Repertoire der Jiménez'schen Naturdichtung. Aber

1) Hatzfeld S. 245.

eben das kennzeichnet ihn als echten Lyriker, daß er diesen einfachsten Vorstellungsinhalten den Duft seiner Seele mitzuteilen weiß, so daß sie alle fremd und neu und einmalig erscheinen. Dabei spielt schon die Bevorzugung gewisser Naturelemente, die seiner negativen und sehn-süchtigen Einstellung am meisten entsprechen, eine Rolle.

Der Mond wird das eigentliche Gestirn seiner Dichtung, das Meer ist der gewaltige Ausdruck seiner allumfassenden Sehnsucht, das Tal verdeutlicht die einsame Abgeschlossenheit, der Wind das ziellose Wandern seiner suchenden Seele, die Blume wird in ihrem Duft zum Sinnbild einer Entmaterialisierungstendenz, die ihn vor allem als Symbolisten kennzeichnet. Dafür spricht auch die Vorliebe für die verhältnismäßig in-materiellen Naturworte wie Nebel, Rauch, Schatten usw.

Die Abstrakta verdeutlichen den Widerhall eines zutiefst melancholischen Herzens, denn Schmerz, Seufzer, Traurigkeit und Melancholie selbst stehen hier an erster Stelle. Die Irrealität wird dabei durch Traum und Nacht und Tod angedeutet.

Aus diesen einfachen Bausteinen nun errichtet Jiménez eine Welt, die in dichterischer Zartheit und Süße so einmalig und unnachahmlich ist, daß man sich wohl fragt, welches die künstlerischen Ausdrucksmittel sind, die solche geheime Gestaltungskraft aufweisen.

Zunächst ist es die ästhetische Wirkungskraft dieser einfachen Wörter selbst, die mit ihrem weitgreifenden Schwingungsradius eine Vielfältigkeit von Vorstellungen wachrufen können. Welche künstlerischen Perspektiven eröffnet nicht das Wort Mond oder Meer! Die symbolistische Vorliebe für den weitenden und unbestimmten Ausdruck mag denn auch bei dieser Wortwahl mitgesprochen haben.

Der Gesamteindruck würde aber bei einer alleinigen Vorherrschaft solcher schwingungsmächtigen Wörter auf die Dauer verflattern und in nebelhaftes Nichts versinken, wenn nicht eine zielrichtende Kraft wirksam würde, die durch Bestimmung und Einschränkung dem Wort eine einmalige und besondere ästhetische Ausdruckskraft verleihen würde.

Diese bedeutsame Aufgabe übernimmt die Epithese. Sie wird die eigentliche Gestalterin der Vorstellungsinhalte, sie gibt ihnen ihre Farbe, ihren Duft, ihre besondere künstlerische Daseinsfunktion.

2. Funktionelle Bedeutung im Verhältnis zum Beziehungswort.

Die hohe Bewertung der Epithese verrät sich naturgemäß auch in ihrer syntaktischen Stellung, und es ist interessant zu beobachten, wie dieses ästhetische Stilelement unter dem Einfluß des Impressionismus, der das Beziehungswort nur als Funktion seiner Merkmalsbestimmungen auffaßt¹⁾,

¹⁾ Der Ausgangspunkt war der malerische Impressionismus, der mit seiner Eindrucks-kunst den momentanen Charakter des betreffenden Gegenstandes durch Farbflecken wiederzugeben suchte, wobei dessen eigentliche und bleibende Gestalt vollkommen verdeckt wurde. Vgl. Loesch S. 25: „Insofern kann man sagen, die momentane Merkmalsbestimmung einer Gegenstandsvorstellung ist auch für die subjektive Betrachtung der Umwelt wichtiger als diese selbst.“

in seiner Bedeutung allmählich übermächtig, ja eigenmächtig wird. In der starken Tendenz der Merkmalsbestimmungen zur Substantivierung verrät sie schon einen herrschenden Willen.¹⁾ Von dieser grammatischen Selbstständigkeit geht die Entwicklung weiter zur syntaktischen Unabhängigkeit, bis die Epithese schließlich in ihrer funktionellen Überordnung einen letzten Sieg errungen hat.²⁾

Die psychologische Grundlage dieser merkwürdigen syntaktischen Entwicklung der Merkmalsvorstellung ist, wie schon angedeutet wurde, durch die impressionistische Überwertung des momentanen und flüchtigen Eindrucks gegeben. Der Symbolismus nimmt die damit verbundene Komplexität des Erlebens auf und deutet dieses von rein sinnlichem in seelisches Geschehen um. Die Differenziertheit des Sehens wird zu einer Differenziertheit der inneren Schau.

a) Funktionelle Unterordnung.

Bei Jiménez wird die mehr geistige Erfassung des Merkmals schon durch die Stellung gekennzeichnet. Die attributivische Voranstellung, die „die gefühlsmäßig betonten Urteile sowie die Merkmale, die dem Beziehungswort seiner Natur nach anhaften müssen“³⁾ umfaßt, tritt bei Jiménez zugunsten der die Unterscheidung betonten Nachstellung zurück.

Beispiele, wie die folgenden, sind trotz der Kennzeichnung wesenseigentümlicher Eigenschaften nicht allzu häufig:

- A T 29 *los claros cristales*
 Past 193 ... *El arroyo, en la pradera*
 abre su fresca cantata;

Voranstellungen von Farbeigenschaften sind überaus selten:

- Past 48 *los azules ojos.*

Damit ist die Abwendung von rein impressionistischen Stilgrundsätzen gekennzeichnet, die mit Vorliebe unterscheidende Merkmale, vor allem Farben als zunächst Wahrgenommenes voranstellen.

Die unterscheidende Nachstellung, die bei Jiménez die geläufige ist, betont dagegen die Differenziertheit des inneren Erlebens, insofern als sie die Eigenschaft dem betreffenden Gegenstand nicht als

¹⁾ Vgl. Loesch S. 28 ff.: „Es ist aber möglich, Merkmalsvorstellungen einen Eigenwert zu geben, indem man sie ihres bezüglichen Charakters entkleidet, also den Tätigkeitsbegriff von Person, Zahl, Zeit, Modus, den Eigenschaftsbegriff von dem, was er bestimmen soll, loslöst, d. h. indem man Merkmalsbegriffe sozusagen selbst verdinglicht, ihnen substantivische Form gibt. — Auf diese Weise wird jedes flüchtige Merkmal in bleibende Form gebannt und läßt sich so mit den Farbflecken vergleichen, die das Gleiche bezwecken.“

²⁾ Bei Loesch wird diese syntaktische Erscheinung als „Umkehrung des syntaktischen Verhältnisses zwischen Substantiv und Attribut“ bezeichnet.

³⁾ Vgl. Wacker S. 38.

Poe 82 *pureza de madre*

Das gleiche ist bei folgendem Ausdruck festzustellen:

Mel 41 *niños de colores*

Sehr deutlich offenbart sich die Bevorzugung der substantivischen Epithese in der Substantivierung eines Adjektivs:

A S 70 ¡Arroyo de azul, cristal y risa!

Der Einfluß der folgenden Substantive mag dabei den Ausschlag gegeben haben. Hier wird gleichzeitig offenbar, wie die gehäuften nominalen Merkmalsbestimmungen die Komplexität der Empfindungen nicht nur wiedergeben, sondern ihre Bedeutung an sich durch die substantivische Form unterstreichen.

Wie groß das Bestreben ist, den Wert der Epithese zu betonen, beweisen auch die nächsten Beispiele, die durch engere Bindung eine syntaktische Gleichstellung von Beziehungs- und Bestimmungsubstantiv erstreben:

Past 96 Luego me darás un beso ...
vamos á bailar, María ...
en todo *Gala-de-rosa*
quiero que se oíga tu risa ...

Von einem Liede erwünscht sich Jiménez folgende komplexe Eigenschaften:

Past 217 (la canción)
la que huele más á valle,
la que suene á *brisa-en-rama*.

Es erscheint nur natürlich, daß häufig auch Nebensätze die attributive Bestimmung übernehmen, da sie die Möglichkeit zur vielfältigen Aussage am ehesten geben:

A T 142 Y la sombra *que florece*
y las rosas *que dan una*
fragancia azul que parece
nacida para la luna.

Die Notwendigkeit des Nebensatzes tritt hier besonders klar hervor, da hier nicht nur das ursprüngliche Beziehungswort, sondern auch dessen Merkmalsbestimmung eine bestimmende Erweiterung erfährt, die beide wegen ihres Umfangs nur durch Satzformen ausgedrückt werden können. Hier kennzeichnet sich in der vielfältigen epithetischen Aussage die Komplexität der Empfindung außerdem durch die Neigung zur Verselbständigung der Merkmalsbestimmung durch die Fähigkeit, sich weitere attributive Bestimmungen in einem Nebensatz unterzuordnen.

In dem nächsten Beispiel erfordert der Reichtum des epithetischen Beiwerks eine dreimalige Wiederholung des Beziehungswortes:

Lab 187 Luz *que apenas es luz ... luz que es de alma*
de flores; luz que es toda
paz, sin sentidos, casi
sin forma ...

Schon in dem ersten Satz wird die innere Notwendigkeit dieser attributivischen Beladenheit angedeutet: es handelt sich um ein Licht, das kaum ein Licht ist. Diese für Jiménez sehr typische Nuance des Irrealen kann nur durch eine genaue und eingehende epithetische Beschreibung herausgestellt werden. In diesem Beispiel zeigt sich auch deutlich der weniger gefühlsbetonte und impressionistische als vielmehr sehr bewußte, unterscheidende und die Nuance herausarbeitende Ausdruckswille des Symbolisten, der an sich die attributivische Nachstellung des Merkmals bevorzugen muß.

Am häufigsten sind der komplexen Erlebnisfähigkeit entsprechend die Mischungen der epithetischen Ausdrucksmöglichkeiten. Einige Beispiele mögen für viele sprechen:

Past 82 Las palabras de las madres
 tienen *fragancias y ritmos*
 de llanto, que nadie sabe
 dónde los han aprendido

Die an sich schon doppelte Merkmalsbestimmung wird zunächst durch ein Substantiv im Genetiv, dann durch einen doppelt gegliederten Nebensatz erweitert. Auch hier wird offenbar, wie sehr der Reichtum des epithetischen Beiwerks, der dem Impressionisten zur Wiedergabe differenzierter Eindrücke diene, durch den Symbolisten ins Seelische umgedeutet wird.

Das beweisen auch zwei weitere Beispiele, die die Notwendigkeit der Wiederaufnahme des Beziehungswortes zeigen:

Past 21 Vengo detrás de una copla
 que había por el sendero
 copla de llanto, aromada
 con el olor de este tiempo

 una copla *que lloraba*
 no sé qué cariño muerto
 de otras tardes de septiembre
 que olieron también á heno.

In der zweiten Strophe steigert sich die schon oben beobachtete epithetische Erweiterung einer Merkmalsbestimmung zu einer vielfachen funktionellen Unterordnung.¹⁾ So wird nicht nur durch nebengeordnete, sondern auch durch graduell untergeordnete Häufungen ein ungestörter Reichtum von seelischen Empfindungen sichtbar, die ihre Komplexität wiederum durch die Vielheit der Erlebnisphären andeuten. Der übergeordnete akustische Eindruck erfährt seine seltene und differenzierte Eindeutigkeit durch vielfältige seelische (Melancholie, Erinnerung etc.) und vom Seelischen und Sinnlichen hergeleitete olfatische Bestimmungen.

Das folgende Beispiel gibt die eingehende Beschreibung einer schon mehr geschauten Sonne, die der Ausgangspunkt eines reichen epithetischen Beiwerks wird:

¹⁾ Loesch bezeichnet ähnliche Häufungen mit Attributen zweiten und höheren Grades als „impressionistischen Treppensatz“ (S. 106).

- Lab 121 A través de la lluvia melodiosa de plata,
 los campos, allá lejos, tienen un sol *nostálgico*,
 un sol *de última hora*, sol *suave*, *adolescente*,
albino como el trigo que enciende, casi blanco.
- ... Sol que no ha de volver, que pone una imposible
 ilusión sin salida tras la pena del llanto,
 que quisiera cojerse, al que no ha de llegarse,
 ¡sol por el que querría yo sentirme dorado!

Wortwahl und Tempus weisen auf die ganz und gar von symbolistischer Sehnsucht getragene Besonderheit dieser vielfältigen Epithese hin. Hier ist „sol“ nicht nur das hinter dem attributivischen Reichtum zurücktretende Beziehungswort, sondern Ausgangspunkt sehnsüchtiger Betrachtungen, womit die Verschiedenheit zwischen rein impressionistischer und symbolistischer Vorliebe für die Epithese klar in Erscheinung tritt.

b) Funktionelle Nebenordnung.

Schon in der Bevorzugung substantivischer Attribute wurde die Tendenz zur Überbetonung der Bedeutung der Epithese sichtbar. Diese wird weiterhin syntaktisch herausgestellt in der Aufhebung der funktionellen Unterordnung durch die Lösung aller Bindungen.

Das vorzüglichste Mittel ist dafür die *Apposition*. Folgende Beispiele verdeutlichen das beim vorangestellten Adjektiv:

- Plat 23 Se vió, *blanco*, el mar lejano
- Lab 168 *Lentas*, nuestras palabras se extasían
 en el sol de canciones y de historias.

Die ungleich stärkere Wirkung, die das alleingestellte und völlig unabhängige Adjektiv ausübt, wird neben diesen verhältnismäßig seltenen Fällen der appositionellen Voranstellung ebenfalls in der häufigeren Nachstellung sichtbar:

- Di 172 Y el barco, *negro* espera.
- P C 41 El niño se queja ...
 ¡Tierna boquita
 del universo!
 El alba, *fría*.

Besonders in dem letzten Beispiel ist der Eindruck des bestimmenden Adjektivs von stärkster Kraft, da die ganze Satztechnik auf Wirkung durch Knappheit eingestellt ist und so das abschließende „fría“ in günstigster Weise vorbereitet wird.

Ein Beispiel aus den letzten Büchern zeigt die glückliche Herausstellung eines gegensätzlichen Moments durch diese besondere Behandlung des attributivischen Adjektivs:

- Bel 71 La tierra duerme. Yo, *despierto*,
 soy su cabeza única.

Bei Häufungen adjektivischer Bestimmungen wird mit Vorliebe eine **Trennung vom Beziehungswort** angestrebt:

Past 48 el alba llegaba, *dulce y
malva*, sobre el mar brumoso ...

Past 158 La luna va lentamente,
desnuda, triste, extasiada,
entre las nubes redondas
de los caminos del alba ...

Die Herausstellung wird dadurch noch stärker betont als bei der Apposition. Besonders deutlich zeigt das ein anderes Beispiel, wo durch Häufung verschiedener Merkmalsbestimmungen das letzte Adjektiv sehr stark hervortritt:

A T 83 la luna camina *muerta*,
sin luz, sin besos ni lágrimas,
amarilla entre la niebla.

Von allem epithetischen Beiwerk, das an sich schon eine Trennung vom Beziehungswort erfahren hat, übt das nach den vorhergehenden Substantiven sehr einsam anmutende Farbadjektiv „*amarilla*“ unzweifelhaft die nachhaltigste Wirkung aus.

Dieselbe Tendenz zur Herausstellung der Merkmalsbestimmung durch die Trennung vom Beziehungswort offenbart sich in der Behandlung des Substantivs:

Plat 44 Diana, que está echada
entre las patas de Platero,
viene a mí, *bailarina*, y
me pone sus manos en
el pecho.

Die grammatische Ebenbürtigkeit des Substantivs ermöglicht aber auch die Betonung der syntaktischen Gleichheit durch **attributive Nebeneinanderstellung**. Diese puntillistische Behandlung der Epithese ist allerdings nicht allzu häufig anzutreffen:

Plat 28 Y no se reirán de tí como de un
niño torpón.

Lab 193 Islas de rosa en mar celeste, nubes rosas
del crepúsculo suave;
flores viajeras, que en el agua atormentada,
vanamente, volando, os reflejáis!

Beide Beispiele entstammen bezeichnenderweise der Mittelperiode, die impressionistischen Tendenzen am meisten zugänglich war.

c) Funktionelle Überordnung.

Eine weitere Betonung der Epithese führt zu deren endgültigen Vorrherrschaft. Der Einfluß des Impressionismus, für den das Wesen des Gegenstandes letztlich nur in dessen Merkmalen bestand, ist dabei unleugbar.

scheinung des Gegenstandes berücksichtigt und allmählich überbetont. Die dadurch bedingten flüchtigen Merkmale werden bei dieser Sehweise als dem Gegenstande wesenseigentümlich angesehen, woraus sich die Vorliebe für die Voranstellung des Adjektivs bei den Impressionisten weiterhin erklären mag. (Ein anderer Grund war vielleicht der, dem zuerst Wahrgenommenen auch zuerst Ausdruck zu verleihen.) Daß bei dieser Auffassung: das Wesen des Gegenstandes erschöpfe sich in seinen Merkmalen, die Überordnung der Epithese nur eine natürliche sprachliche Konsequenz war, ist klar ersichtlich.

Der Symbolist führt aber nun die Entwicklung nicht nur insofern weiter, als er sozusagen vom äußeren zum inneren Merkmal vorschreitet, d. h., daß er an Stelle von äußerlich sichtbaren Qualitäten die seelischen Werte eines Gegenstandes setzt, wie es bei den vorhergehenden Beispielen zu beobachten war. Auch die durch diese Übertonung der Epithese bedingte Zurückstellung des Gegenstandes an sich erhält bei dem von der inneren Schau ausgehenden Symbolisten ein neues seelisches Gepräge. Die Unterordnung des Beziehungswortes und damit des Gegenstandes wird bei Jiménez zum sinnbildlichen Ausdruck seiner Welt- und Dingflucht, wenn man so sagen darf, und der entsprechenden Neigung für immaterielle und später irrealen Werte überhaupt.

Schon die vorhergehenden Beispiele deuteten diese Tendenz durch die Überordnung gefühlsbedingter oder vergeistigter Abstrakta an. Es handelte sich dabei aber um mehr oder weniger dauernd dem Gegenstand anhaftende oder immanente Qualitäten, deren Existenzdauer von derjenigen des betreffenden Gegenstandes abhängig war. Eigenschaft und Gegenstand bildeten also zumindestens für den Augenblick eine unlösliche Einheit. Der Gegenstand konnte deshalb wohl umgedeutet in den Hintergrund gedrängt und als zweite Funktion aufgefaßt, aber niemals für diesen Moment der dichterischen Gestaltung aufgehoben werden. Wenn von einer „dulzura del valle“ gesprochen wurde, so war damit wohl gegeben, daß das Tal nicht als Tal, sondern als Süßigkeit empfunden wird, so wie der realistische Impressionist den Himmel als blauen Farbenkomplex erlebt. Das Tal wird also symbolistisch in seelischen Komplex umgedeutet, aber niemals in seiner augenblicklichen Existenz aufgehoben.

Wenn nun aber Eigenschaften herausgestellt werden, die nicht in einer momentanen Gleichzeitigkeit mit dem betreffenden Gegenstand auftreten, sondern nur im Abhängigkeitsverhältnis zu dem Ding stehen, die also die Kraft haben, sich loszulösen und zu verselbständigen, so daß man von einer Emanationserscheinung des Gegenstandes sprechen kann, wie zum Beispiel Duft, Schatten oder die hinterlassene Spur eines Dinges, so tritt der Wille zur immateriellen Gestaltung nicht nur formal, sondern auch inhaltlich sichtbar in Erscheinung. Materielle Welt wird dadurch sozusagen in die ihr eigene seelische Atmosphäre, in wahrhafte Stimmungswerte aufgelöst, es entsteht ein neues kompliziertes, nur feinsten Organen zugängliches Weltgebilde, in dem materielle und seelische Ausstrahlungen innigste Verbindungen eingehen können. Die Voraussetzung zur symbolistischen Verschmelzung von Ich- und Weltseele ist hier also auf gleichsam materieller Basis gegeben.

Einen Auftakt zu dieser auflösenden Tendenz in immaterielle Werte, die hier in ihrer Gestaltung mit Emanationsstil bezeichnet werden soll, geben folgende Beispiele, die noch einen innigen Kontakt mit dem Impressionismus verraten.

Mel 147 *No hay el brillar erótico de carnes y de sedas
que enjoyen de cambiantes esas Dianas eléctricas . . .*

Das noch ganz und gar impressionistisch erfaßte Leuchten einer sehr sinnlichen Materie deutet schon die Tendenz zur Herausstellung ausstrahlender Eigenschaften an. In den folgenden Versen verrät sich ebenfalls eine Neigung zur Auflösung der gegebenen Materie:

Mel 33 *Mientras ella, divina de rubor, entre el leve
espumear fragante de sus batistas blancas,
me dejaba morder los labios*

Klarer ausgedrückt wird die auflösende Tendenz schon in den nächsten sehr symbolistischen Versen:

Lab 79 *Leves suspiros, irisadas mariposas,
se interponían por las lánguidas palabras,
dejando en el violeta fresco del aire triste
no sé qué encanto errante de pólenes de plata . . .*

Leichte Seufzer, die mit irisierenden Schmetterlingen verglichen werden, hinterlassen (!) einen „encanto errante de pólenes de plata“. Diese fast irrealer Gestaltung eines Stimmungsbildes mag zu den eigentlichen Beispielen für den Emanationsstil überleiten.

Unter den sinnlich faßbaren Ausstrahlungserscheinungen einer Materie steht bei Jiménez der Duft an erster Stelle. Welch überragende Bedeutung diese zarteste Sinneserscheinung für den so überaus empfindlichen Dichter hat, mag folgendes Gedicht bezeugen:

Est 66 *En una vez me ha embriagado
todo tu perfume;
todo tu perfume eres
en mi sueño dulce.*

*A otro le olerás, si lo amas,
a otra entera esencia,
y le serás, en tu sueño,
tu esencia completa.*

*Si me quisieras por siempre,
infiel te sería;
no da dos veces un mismo
perfume la vida.*

Der Eindruck des hinterlassenen Duftes ist so stark, daß das Wesen der Frau fast damit identifiziert und ihr Wert darin erschöpft scheint. Daß diese immaterielle Ausstrahlung, sozusagen die seelische Atmosphäre eines Dinges oder Wesens für Jiménez der wertvollere Teil ist, drückt sich in der letzten Strophe klar aus: Ein anderer Duft würde die Frau nicht mehr

liebenswert erscheinen lassen. Die folgenden Beispiele verdeutlichen nun die ästhetische Wirkung, die von der syntaktischen Überordnung von „olor“, „fragancia“ etc. über die Ursprungsmaterie ausgeht:

- A T 164 Y la brisa suave y llena
 de olor de rosas y acacias,
 besa mis ojos abiertos
 y me perfuma las lágrimas.

 Y me besa y me perfuma
 las lágrimas con *fragancia*
 de algo muy frío y muy triste
 muerto allá en tierras lejanas.

Die ganzen Vorstellungsinhalte konzentrieren sich in diesem Erlebnis eines komplexen Duftes, der von dem Winde von irgendwoher getragen wird. Die zweite Strophe leitet dabei schon zu den bei einer so unsinnlichen Materie naheliegenden, echt symbolistisch irrealen Vorstellungen hin, die auch die folgenden Verse verdeutlichen:

- A T 165 Los gusanos de la muerte
 harán su nido en mi pecho
 donde el corazón un día
 alzó *fragancia de ensueños*

Die Steigerung der Irrealität abstrakter Begriffe durch ihre emanationsartige Auflösung ist für Jiménez typisch. Ein weiteres Beispiel zeigt, welche seelische Differenziertheit der Begriff „fragancia“ durch die Beifügung eines gefühlsbestimmten Attributs erhält:

- Lab 133 entre la brisa pasa como un volar angélico
 con la *fragancia triste de las rosas eternas* ...

Die Unsinnlichkeit ist auch hier durch den Zusatz „eternas“ zur Übersinnlichkeit gesteigert.

Als letztes Beispiel mag ein vollständiges Gedicht folgen, das seine ganze Ausgestaltung der ungeheuren Komplexität eines Duftes verdankt, der welchen Veilchen entströmt:

- Mel 67 ESTAS violetas mustias ... Oh qué olor tan lejano!
 ¿es un olor que viene de otro mundo, en el viento?
 ó es que el olor, mujer, les llega por tu mano,
 desde tu corazón, jardín de sentimiento?

 Quedó, tal vez, su aroma, entre las negligencias
 vagas y melodiosas de un aire distraído?
 es *música fragante de ensueños y de ausencia*
 de un parque verde y triste del reino del olvido?

 Huelen á versos viejos, á tardes de puro
 á corazón de niña, á los primeros llantos,
 á aquel abril de plata que el olor puso obscuro,
 ... encantos sonrientes que fueron desencantos!

Nach einleitenden Bestimmungen des Duftes durch Adjektive und Nebensatz folgt in der zweiten Strophe die eigentliche Emanationsepithese, wobei

der Duft synästhetisch schon in Musik umgedeutet wird. Dieses Beispiel ist besonders bemerkenswert, da die eigentliche Ursprungsmaterie „parque“ durch allerlei irrealer Zwischenbestimmungen auch syntaktisch sehr weit fortgerückt wird. Typisch ist wieder, daß dieser „parque“ in seiner eigentlichen materiellen Existenz durch seine weiteren Bestimmungen, besonders durch das abschließende „reino del olvido“ aufgehoben wird. Der letzte Vers zeigt die gestaltende Kraft dieses nun fast unreal gewordenen Duftes in der Heraufbeschwörung von Erinnerungen. Dieses Gedicht zeigt im ganzen überaus klar, durch welche Kunstmittel Jiménez seine so unnachahmlich zarte und unsinnliche, ja übersinnliche Welt hervorzaubert. Die Emanationsepithese übernimmt dabei eine wesentliche Rolle.

Die auditiven Eindrücke sind weniger oft vertreten:

S S 182 En el agua tranquila de la fuente,
 los ecos de la luna y las margaritas
 eran de un esplendor musical y doliente
 como si fueran flores y lágrimas benditas ...

Wie in diesem Beispiel (vgl. auch das letzte Gedicht) werden Gehöreindrücke meist synästhetisch umgestaltet zu den für Jiménez wesentlicheren visuellen oder olfatischen.¹⁾ Die Unsinnlichkeit erfährt auch hier eine Steigerung, und zwar durch eine bei Jiménez häufig begegnende Spiegelbildvorstellung, die im Kapitel „Bild“ eingehender berücksichtigt werden wird. Bemerkenswert ist wieder die Komplexität dieses „eco“ durch die ungleichwertigen Ursprungsmaterialien „luna“ und „margaritas“, die sich, von einer wahrhaft kosmischen Peripherie herkommend, als Echo im Dichter, dem gestaltenden Mittelpunkt vereinigen.

Die folgenden Verse geben die Ursprungsmaterie in den Nebensätzen (die Überschrift ist ein ¿...?, das den betreffenden Gegenstand unbestimmt läßt):

Di 121 Vive entre el corazón
 y la puesta de sol o las estrellas.
 — En el *silencio* inmenso
 que deja el breve canto
 de un pájaro; en la inmensa
 sombra que deja el oro último
 de una hojita encendida
 por la yerba. —

Die Beiwörter „inmenso“ verdeutlichen hier die besondere Aufnahmebereitschaft bei Jiménez für Emanationserscheinungen, die auch insofern seiner Tendenz zum weitenden Ausdruck entgegenkommen, als sie häufig (wie z. B. „silencio“) einen sozusagen mathematisch unendlichen Wert im Gegensatz zu der örtlich und zeitlich begrenzten Materie besitzen.

Das folgende Gedicht ist ein sehr schönes Beispiel für die Wesenhaftigkeit, die Emanationserscheinungen für Jiménez haben. Olfatische, auditive und visuelle Ausstrahlungen vereinigen sich hier zu einem für den Dichter begehrenswerten Ziel:

¹⁾ In dem betreffenden Kapitel wird noch darüber gesprochen werden.

- A S 65 CANCION NOCTURNA
 ¡Allá vá el olor
 de la rosa!
 ¡Cójelo en tu sinrazón!
 ¡Allá vá la luz
 de la luna!
 ¡Cójelo en tu plenitud!
 ¡Allá vá el cantar
 del arroyo!
 ¡Cójelo en tu libertad!

Unter den visuellen Werten aber spielt für den lebensscheuen Jiménez das negative „sombra“ eine weit größere Rolle als „luz“. Es steht dem auditiven „silencio“ in dieser Beziehung sehr nahe.

Einige Verse aus den ersten und letzten Werken mögen zeigen, welche Bedeutung „sombra“ für Jiménez als irrealer, ja fast metaphysischer Wert hat:

- A T 127 Mi sombra extiende los brazos
 y sonríe y se levanta ...
 y yo he pensado: esta sombra ...
 ¿será esta sombra mi alma?
- Bel 48 ¿TE cojí? Yo no sé
 si te cojí, pluma suavísima,
 o si cojí tu sombra.

Das erste Beispiel spricht klar aus, was schon oben angedeutet wurde: daß die Emanationserscheinungen bei Jiménez die seelische Atmosphäre oder gar die Seele selbst einer Materie bedeuten. Diese symbolhafte Umgestaltung kennzeichnet deutlich den Unterschied zwischen Symbolisten und Impressionisten.

Einige Beispiele mögen nun die besondere Wirkung verdeutlichen, die von „sombra“ als übergeordnetes Wort ausgeht:

- Past 81 De la *sombra de las casa*
 vienen cantares dolidos

Hier ist die Vorstellung noch ziemlich faßbar. Aber schon in den folgenden Versen gleitet sie zum Irrealen über:

- Mel 147 La *sombra de las plazas* huele á acacia

Durch die dingentfremdende Funktion des übergeordneten „sombra“ wird eine synästhetische Vorstellung erzeugt, deren Entwicklung aber noch sichtbar ist. Auf dem Platze stehen duftende Akazien, die den Schatten erzeugen, dem nun in seiner beherrschenden Funktion der Duft zugesprochen wird.

Kaum faßbar ist auch folgender Ausdruck:

- S S 93 qué bocas duermen en la
sombra del aire y del agua?

Luft und Wasser sind schon von so wenig fester Gestalt, daß sie kaum einen Schatten werfen können. Dennoch wird ihnen eine solche Emanations-

kraft zugesprochen, um aus dieser nun entstehenden höchst unsinnlichen Ausstrahlung einen Ort für träumende Lippen zu schaffen.

Ein letztes, durch seine synästhetische Gestaltung ebenfalls sehr wirkungsvolles Beispiel:

Plat 54 De pronto, un espantoso ruido seco,
 como *la sombra de un grito de luz*
 nos dejó ciegos, conmovió la casa.

Dem visuellen „sombra“ steht „huella“ gegenüber, das wiederum als negativer Wert aufzufassen ist. Die Dingentfernung ist hier nicht nur örtlich, sondern auch zeitlich, wodurch die Jiménez'sche Tendenz, Kostbares als Vergangenes zu betrauern, unterstützt wird:

Mel 123 Por el camino claro, tras la verja cerrada,
 pasa un *rumor florido de dulces cascabeles*;
 á *la sombra de un sauce, medita un mármol roto*,
 hay *huellas de una alígera sandalia* sobre el césped ...

Die Emanationsepithese „huella“ wird durch zwei andere, auditive und visuelle, eingeleitet, wodurch dem Ganzen eine Atmosphäre des Negativen, Welt- und Lebensentrückten mitgeteilt wird. Die Einsamkeit des Dichters hat auf glücklichste Weise Gestalt gewonnen.

Ein Beispiel aus seinem späteren Werk kennzeichnet die seelische Kraft, die diesen Emanationswerken für Jiménez anhaften:

Et 44 Te conocí porque al mirar *la huella*
 de tu pie en el sendero,
 me dolió el corazón que me pisaste.

Aus den letzten Büchern stammen folgende Verse, die wieder die Neigung zum irrealen Ausdruck verraten:

Poe 76 Todo es flor — nardo, estrella—,
 como una dulce nieve de abril, grata
 — como si fuese realidad el mito
 de la luna que se ha hecho nieve—,
 sin la huella
 de un sólo ojo.

Die überaus wirkungsvolle Steigerung erfährt „huella“ in der Erweiterung durch ein übergeordnetes „sombra“:

S S 157 No hay en la arena brillante
 una sombra de la huella
 del cristal de sus pies blancos,
 que no haya oído mi queja,

Wie schon bei einem anderen Beispiel beobachtet wurde, ist auch hier die Entfernung von Emanationserscheinung und untergeordneter Ursprungsmaterie durch einige ebenfalls zum Immateriellen tendierende Zwischenbestimmungen auch syntaktisch sichtbar gemacht, so daß die Vorstellung im höchsten Grade unsinnlich wird.

Der Wirkung des „huella“ sehr ähnlich ist folgende Überordnung:

P C 109 MARIPOSA de luz,
 la belleza se va cuando yo llego
 a su rosa.

 Corro, ciego, tras ella ...
 La medio cojo aquí y allá ...

 ¡Sólo queda en mi mano
 la forma de su huída!

Die graziöse Flüchtigkeit der Erscheinung eines Schmetterlings hat hier durch die Emanationsepithese mit der Unterordnung einer an sich schon das Flüchtige kennzeichnenden Ursprungsmaterie wahrhaft poetische Gestalt gewonnen.

Die seelische Entsprechung des „huella“ ist „r e c u e r d o“. Besonders wirkungsvoll ist auch hier wiederum die Unterordnung an sich immaterieller Werte:

Lab 214 ... Aun intento aspirar, por clares huellas,
 un recuerdo de cándida fragancia ...

Wie überaus sensibel und differenziert muß der Organismus eines so von aller rohen Materie entfernten Dichters sein, dessen Streben nach der Erinnerung eines reinen Duftes geht!

Ein ähnliches Motiv geben in gesteigerter Form die nächsten Verse. Es wird von einer nicht genannten Sache gesprochen, deren Wesen nur durch ihre Emanationserscheinungen, vor allem durch den Duft, näher bestimmt wird:

S S 97 Yo no sé quién la olvidó ...
 me la encontré por la hierba;
 al cogerla, sentí como
 si alguna mujer me viera ...

 Tenía un aroma vago
 que voló al instante; queda
 sólo el recuerdo del sueño
 del placer de aquella esencia ...

Aber auch der Duft entflieht rasch, und was bleibt, ist etwas höchst Unbestimmtes und Unsinnliches: die Erinnerung an den Traum des Wohlgefallens an jenen Duft, der doch auch wiederum nur die Ausstrahlung jener im Dunkel des Namenlosen verharrenden, von irgend jemand vergessenen Sache ist. Unter- und Zwischenordnungen dieser epithetischen Aussage verdeutlichen immaterielle Werte, die durch die Überordnung von „recuerdo“ in eine seelisch bedingte, irreale Sphäre gehoben werden.

Ein weiteres Beispiel gibt die funktionelle Herausstellung eines anderen abstrakten Wertes, der dem „recuerdo“ sehr nahe steht:

Past 172 flotaba tras la vidriera
 toda la ilusión de todo
 en ocaso de tristeza

Durch Hinzufügung des allumfassenden Indefinitum „todo“, das auch als untergeordnete Ursprungsmaterie fungiert, wird das Bild höchst irreal, ganz der inneren Schau der Symbolisten entsprechend.

Zum vergeistigten Ausdruck wird die Emanationsepithese in den späteren Werken durch funktionelle Überordnung des gleichen Begriffes in zweitem und drittem Grade:

Et 33 Viniste a mí, lo mismo
 que se viene el almendro en marzo crudo,
 rosa, malva nevado sobre el campo
 en tierra negra aún,
 ¡oh primavera de la primavera!

Ein letztes Gedicht zeigt diese Art von abstrahierender Emanationsepithese, die fast an mathematische Funktionsreihen erinnert, in besonders wirkungsvoller Gestalt:

Et 49 CADA abril, se me va
 de nuevo en el recuerdo.
 Fuga de fuga
 de fuga.
 Recuerdo de recuerdo
 de recuerdo . . .
 ¡Huir interminable,
 más suave cada vez,
 más pequeño — y más triste,
 porque te ibas y porque tu ida
 va ya a dejar de irse! —
 ¡Aroma del aroma
 del aroma!

Dieses für den lebens- und wirklichkeitsfernen Jiménez äußerst charakteristische syntaktisch-ästhetische Stilelement wird hier dreimal in dreifacher Stufung wiederholt, wobei die Herausstellung flüchtig-immaterieller Werte dem ganzen Erlebnisinhalt eine fast quälende Differenziertheit mitteilt, die in ihrer abstrahierenden Tendenz beinahe in metaphysische Regionen verweist.

4. Bedeutung als bildlicher Faktor.

H. Pongs weist in seinem Buch „Das Bild in der Dichtung“ auf den bedeutenden Einfluß der Impressionisten auf die Entwicklung der Epithese als Bildfaktor hin. Er führt das folgende Beispiel von Arno Holz an:¹⁾

Die hundert- und aberhunderttausend kleinen
duftend zarten, klöpplig lichtgelb fädchenfein hängenden Blütenglöckchen.
. . . . süße, saphirne, selige Wolkenwiesenglöckchen
goldklöpplig klingen.

und bemerkt dazu: „Das Beiwort ist hier der hauptsächliche Bildträger, dem punktuell auf Sinnesqualität gerichteten Stil des Impressionismus gemäß.“

¹⁾ Vgl. S. 432.

Diese Steigerung der epithetischen Bildfunktion erklärt sich ohne weiteres aus der schon wiederholt angedeuteten impressionistischen Sehweise, die den Gegenstand in seinen sichtbaren Merkmalen erfaßt. Hieraus hatte sich in syntaktischer Beziehung die Tendenz zur dominierenden Stellung ergeben. Die impressionistische Sensibilität, die sich in dem nuancierenden Ausdruckswillen kennzeichnet, offenbarte sich weiterhin schon in der Häufung der Merkmalsbestimmungen.

Syntaktische und ästhetische Funktionen der Epithese stehen hier also in engem Zusammenhang, wovon das von Pongs angeführte Beispiel für den Impressionismus Zeugnis ablegen mag.

Das gleiche gilt für den Symbolismus, der diese Tendenzen in der Entwicklung und Ausgestaltung der Epithese unter veränderten Erlebnisbedingungen von den Impressionisten übernimmt. Insofern weisen auch hier die vorangehenden Kapitel schon auf die eigentliche ästhetische Funktion der Epithese hin, wobei manches notwendigerweise vorweggenommen wurde. Besonders der Emanationsepithese kommt nicht nur eine vorbereitende, sondern im doppelten Sinne eine zentrale Stellung zu, denn sie versinnbildlicht die höchste Steigerung der syntaktischen Besonderheit der Epithese und eröffnet außerdem in der Tendenz zum Immateriellen den Ausblick auf die besondere Art des bildlichen Erlebens bei Jiménez, die ihn vor allem als Symbolisten kennzeichnet.

a) F a r b e.

So wie die Tendenzen in der Vorliebe und Behandlung der Epithese eine Umgestaltung erfahren haben, so drückt die durch die innere Schau bedingte symbolistische Erlebnisweise auch den rein bildlichen Elementen gegenüber einer realistischen Sehweise den Stempel auf. Die gewissermaßen geistige Überwindung von Widerständen rein physischer Erscheinungen, d. h. die Umdeutung von sinnlich wahrnehmbaren Werten, war dabei vor allem ein Prüfstein symbolistischer Gestaltungskraft.

Die Farben als das bildkräftigste Element, das die Impressionisten nach malerischen Gesetzen — nächst den bestimmenden atmosphärischen Werten, besonders dem Lichte — zum gestaltenden Prinzip schlechthin gemacht hatten, legen bei Jiménez durch ihre verschiedene Ausdruckskraft von der seelischen Umgestaltung Zeugnis ab. Der genetischen Bipolarität des Symbolismus entsprechend, der zwischen Impressionismus und Expressionismus steht, kennzeichnet auch dieser Sinneswert in seiner Behandlung die entscheidende Entwicklung vom impressionistischen zum seelischen Stimmungswert, bis er als Symbolträger die letzte Ausgestaltung erfährt.

Die reiche Fülle der Farbwerte, die besonders in der Mittelperiode des Jiménez'schen Werkes zutage tritt, bedingte zwar zunächst eine nach außen gerichtete Sensibilität, aber die primäre Rolle des seelischen Erlebens, die vor allem den ersten und letzten Abschnitt der Jiménez'schen Entwicklung kennzeichnet, verleugnet sich auch in den Werken dieser Zeit nicht, die realistisch-impressionistischen Neigungen zugänglicher war.

So steht die farbig erlebte Welt auch bei Jiménez unter bestimmten atmosphärischen Einflüssen — so wie Licht und Schatten den impressio-

A T 74 Cuando yo era niño, había
 en la aldea *gris* y vieja
 tres bueyes tardos, bueyes
 melancólicos

Die weitere Beifügung kennzeichnet wieder die seelische Einordnung dieses Farbenwertes als absolut negativen Ausdruck. Das gleiche bezeugen die folgenden Beispiele:

A T 47 Entre la fronda dormida
 están mudas las cabanas,
 con el humo *gris* y triste
 sobre sus techos de paja.

Vom Traurig-Melancholischen geht die Steigerung bis zum gänzlich Starren, Toten:

A T 24 Paisaje velado y lánguido
 de bruma, nostalgia y pena:
 cielo *gris*, árboles secos,
 agua parada, voz muerta.

Alle fließende und flutende Bewegung, die den geheimen Pulsschlag der Jiménez'schen Dichtung verrät, ist hier erstorben; das Wasser des Flusses und das Klingen der Stimme als gewissermaßen seelische Bewegung sind ihrer positiven Werte beraubt.

Ein Beispiel aus den letzten Büchern zeigt ebenfalls den Stimmungscharakter des „*gris*“:

Bel 54 ¡Qué dulce la hora fresca y *gris*!

Der abgeklärten Haltung der Reifezeit entsprechend ist hier das „*gris*“ vom rein Negativen in eine Sphäre des Sanften und Beruhigenden hinübergeführt worden. Der friedliche Dämmer, der diesem Farbenwert anhaften kann, ist nun in dieser positiver gerichteten Periode herausgearbeitet worden.

Einen ähnlichen Ausdruckswert wie das „*gris*“ der Frühwerke hat in typischer Form „*lívido*“, der über die ganze Stimmung noch eine lastende Schwere hängt:

S S 56 *lívida* soledad, húmeda y triste calma

Die Verbindung mit einem Abstraktum kennzeichnet die absolut vom Seelischen bestimmte Farbgebung.

Weniger drückend, leichter und deshalb von Jiménez bevorzugt ist „*pálido*“:

A S 11 Una cinta tranquila
 de suaves violetas
 abrazaba amorosa
 a la *pálida* tierra.

Schon hier ist der bildliche Ausdruck mehr von innen bestimmt. Besonders aber deutet die Abstraktion des nächsten Beispiels darauf hin:

A S 76 Era la feria. Estaban los *pálidos* dolores
 muertos entre el verdor de falsas primaveras

Diese fast gänzlich negativen Bildwerte leiten zu den dunklen Farben über, die die drückende und unerlöste Schwere und Starrheit in sanfte, schmerzlich süße Melancholie verwandeln. Die Farbe ist noch in Dämmer getaucht, aber ihre Nuancen verraten schon ein positiveres Erleben der besonders in den Frühwerken immerwährenden Trauer, die hier fast genossen wird. Als deren farblichen Abglanz finden sich „malva“ „violeta“ „morado“ auch vor allem in den ersten Werken, in denen sie zuzeiten eine beherrschende Stellung einnehmen. „Malva“ ist unter ihnen der vielleicht häufigste Farbwert. Die gewisse Süßigkeit, die diesen Farben anhaftet, äußert sich schon in einem der ersten Werke:

A S 11 Vagos ángeles *malvas*
apagaban las verdes estrellas

Die Bedeutung als seelischer Stimmungsfaktor tritt in diesem Beispiel ganz besonders stark in Erscheinung.¹⁾ Die Farbe ist hier durchaus nicht visuell empfunden. In den folgenden Beispielen tritt eine Beziehung zur Außenwelt schon klarer hervor, wenn auch die stimmungsgebende Kraft nicht aufgehoben wird:

Past 172 La puesta del sol fué *malva*

Bei der Bezeichnung von verschwimmender, in Dämmer getauchter Ferne suggeriert „malva“ die Stimmung süßer Müdigkeit:

Mel 55 *Malva*
es el vago paisaje del crepúsculo fresco

Lab 112 Y en las paredes lóbregas
pinta paisajes *malvas* y lejanas aldeas

Das nächtliche Dunkel wird so in ein zauberisch-melancholisches Farbenspiel übergeführt:

Lab 119 *Malva*, la luna hacía de plata melancólica
los altos azulejos ...

Eine ähnliche Wirkung geht von „violeta“ aus. In einem Frühwerk wird noch die Melancholie unterstrichen:

Past 25 Y el cielo es *violeta* y triste,
un cielo de abril, un bello
cielo *violeta*, con suaves
preludios para el lucero.

Die Beifügung „bello“ verrät wieder die positive Einstellung. Ein anderes Motiv gibt wie oben nächtlicher Stimmung den belebenden Schimmer:

S S 99 Oh, el crepúsculo *violeta*
en el arroyo del huerto!

Die Verbindung mit einem Abstraktum kennzeichnet den seelischen Ausdruckswert:

¹⁾ G. A n s c h ü t z spricht in seinem Buch: „Die Farbe als seelischer Ausdruck“ von einem „geistig orientierten“ Violett (S. 19).

A T 196 y una dulzura *violeta*
de rondas crepusculares,
erraba por el parterre
de evónimos y arrayanes.

Sanfte, träumerische Süße vermag auch „morado“ auszudrücken:

Lab 131 Jardines inmortales tras el jardín *morado!*

Zu den kräftigeren Farben gehört schon „*verde*“, das aber ebenfalls noch unter dem Einfluß passiver seelischer Stimmungen steht:

Past 57 Noche *verde* de domingo;
hay músicas en el pueblo ...

Der dissonierende Ausdruck: grüne Nacht ist eher als von innen her bestimmt, weniger als sinnlicher Eindruck zu begreifen.

Ein Beispiel aus der Mittelperiode zeigt die Aufnahme der Beziehungen zur Außenwelt:

S S 123 Callada
la soledad *verde*, el plácido
desprenderse de las lágrimas
ablandaba el campo *verde*,
de sentimiento y nostalgia ...

Der Farbwert der Landschaft überträgt sich auch auf den Stimmungswert „soledad“ und erzeugt dadurch einen komplexen Ausdruck.

Ein weiteres Beispiel aus dem gleichen Buch stellt die Farbe als einen von außen kommenden Eindrucks wert noch mehr in den Vordergrund:

S S 41 agua *verde* y dormida, que no quieres ninguna
gloria, que has desdeñado ser fiesta y catarata,
que cuando te acarician los ojos de la luna
te llenas toda de pensamientos de plata ...

Die Beziehung zum Seelischen ist aber dennoch stark unterstrichen und wird besonders durch den abschließenden dissonierenden Ausdruck, der ein Abstraktum konkretisiert, herausgestellt. Die Passivität des „*verde*“ wird durch den ganzen Vorstellungsinhalt unterstützt.

Die späteren Werke verdeutlichen wieder einen Symbolgehalt:

Bel 26 la brisa *verde* y fría
llenará, como un agua descendida,
la azotea vacía.

Die weitere Beifügung weist auf den absolut negativen Vorstellungsinhalt von „*verde*“ hin.

Nicht ganz ohne Verbindung steht damit das nächste Beispiel aus dem gleichen Buch:

Bel 104 La luz del cielo *verde* es tan humana,
es tan divina la pared con luna
de la casa tranquila,
que no parece
que cielo y casa no se ven.

Der abgeklärten Haltung entsprechend ist das Passive des „verde“ mit einer fast überirdischen Ruhe in Beziehung gebracht worden.

Unter den dunkleren, schwermütigeren Farben war „verde“ der letzte noch von negativen Erlebnisinhalten bedingte Farbenwert.¹⁾ Den Übergang zu den abschließenden, symbolhaft das Klare gestaltenden Farben bilden diejenigen der hauptsächlich in der Mittelperiode anzutreffenden, die eine mit der Orientierung an der Außenwelt in Verbindung stehende Tendenz zum verhältnismäßig Lebensbejahenden, Positiven verraten. Sie werden vor allem durch „rojo“ und „amarillo“ wiedergegeben.²⁾

In Verbindung mit einem Verb des Werdens wird die positive Richtung schon angedeutet:

A T 229 La luna *roja* nació
 sobre la aldea

Typisch für die Bedeutung des Mondes ist die Vielfältigkeit seiner farblichen Qualität bei Jiménez, die sich noch in den weiteren Beispielen äußern wird.

Als belebendes Motiv tritt „rojo“ auch in den nächsten Versen auf, die wieder impressionistische Tendenzen verraten:

Lab 104 A la alta noche,
 el jardín se quedaba solo, *rojo*
 de los inquietos farolillos ...

Aus einem späteren Buch entstammt das nächste Beispiel, das in der Symbolkraft eines Farbenwertes seine den Erlebnisinhalt verstärkende und intensivierende Tendenz offenbart:

Di 232 ¡Niebla, *roja* en el verde aun oscuro
 de la mañana;
 roja ruina, al primer sol, pedazo último
 de mi corazón roto —

Der Ausdruckswert wird hier noch durch ein hinzugefügtes „sangrante“ erhöht:

Poe 35 Dónde ví yo un paisaje de ciudad
 — barrios abiertos al ocaso
 del mar, con las fachadas de cristales recorridas
 de *roja* luz *sangrante* —

In Verbindung mit einem Abstraktum tritt „rojo“ im nächsten Beispiel als beherrschendes, gefahrdrohendes Moment in den Vordergrund:

Mel 192 Soy cual un ciego de deslumbrantes ojos ...
 llamo á lo eterno — lo sé bien y me responde ...
 mas la senda está oculta entre peligros *rojos!*

¹⁾ Vgl. Anschütz, der „Farbe“ S. 11 auf „die ins Passive gehende symbolische Bedeutung des Grün“ hinweist.

²⁾ Anschütz sagt „Farbe“ S. 11 „Denn alles Frische und Lebensvolle tendiert nach warmen Farben, nach Rot, Gelb und Bräunlich.“ Er weist dabei auf die vielleicht „unbewußte Assoziation mit dem warmen, das Leben bedeutenden Blute des Menschen und der Tiere“ hin.

Für die rote Tönung können auch andere Farbwerte eintreten:

A T 47 La campiña se obscurece
 bajo el crepúsculo *grana*

S S 47 La bruma es *escarlata*
 y la luna *de gasa* en el azul se pierde ...

In den beiden Beispielen hat die für Jiménez lebenvollste Farbe schon wieder einen träumerischen Stimmungswert erhalten.

Desgleichen verrät „a m a r i l l o“ sehr häufig positive Tendenzen. In folgendem Gedicht kommt das ganz besonders stark zum Ausdruck:

A S 87 PRIMAVERA *AMARILLA*

 ABRIL venía, lleno
 todo de flores *amarillas*:
 amarillo el arroyo,
 amarillo el vallado, la colina,
 el cementerio de los niños,
 el huerto aquel donde el amor vivía.

 El sol unjita de *amarillo* el mundo
 con sus luces caídas;
 ¡ay, por los lirios áureos,
 el agua de oro, tibia;
 las *amarillas* mariposas
 sobre las rosas *amarillas*!

 Guirnaldas *amarillas* escalaban
 los árboles; el día
 era una gracia perfumada de oro,
 en un dorado despertar de vida.
 Entre los huesos de los muertos,
 abría Dios sus manos *amarillas*.

Das ganze Gedicht gleicht einem einzigen Jubelruf, der in der Fülle der gelblichen Tönungen in der Natur den Frühling begrüßt. Die Wechselwirkung zwischen Einflüssen, die den Farbwert von außen und innen her bestimmen, ist hier in eine Stufung gegliedert, die vom Eindruck- zum Ausdruckswert des „amarillo“ fortschreitet. Schon die Tendenz der farblichen Tönung zu „oro“ hin kündigt die Überleitung zum Symbolgehalt an, die im letzten Vers klar ausgesprochen wird.

Positive symbolische Kraft spricht sich auch in den nächsten Versen aus:

Est 128 ¡Hoja *amarilla* y grande
 de yedra, en el estío,
 como mi corazón
 inmenso y *amarillo*!

Frühling und Sommer, Erwachen und reife Fülle, versinnbildlichen in beiden Beispielen die lebensbejahende Tendenz des „a m a r i l l o“.

Negativ ist sein Stimmungswert wieder in den folgenden Versen:

S S 55 Oh, jardín *amarillo* bajo el cielo azul! siento
 que tu hierba mojada me crece entre las penas;
 tu color de elegía y de presentimiento
 hace rosa y helada la sangre de mis venas!
 Jardín de oro, jardín espectral y *amarillo*!

Die weiteren Beifügungen geben dem melancholischen Stimmungsgehalt dieses „amarillo“ klaren Ausdruck. Der letzte Vers verrät aber schon ein neues Moment, das auf die weitere Entwicklung hinweist: der Farbenwert wird als durchsichtig, von aller Materie befreit empfunden. Das Gleiche verdeutlicht das nächste Beispiel:

S S 138 El viento viene de ocaso
 y en el viento vienen gritos
 agudos, luz de ribera,
 cristal de cielo *amarillo*.

Im weiteren Verlauf des Gedichtes stellt „amarillo“ in Verbindung mit einem Abstraktum wieder eine dem Negativen entsprechende melancholisch-träumerische Stimmung in den Vordergrund:

El viento viene de ocaso
y viene doliente y lírico,
todo lleno de elegías
y de sueños *amarillos* ...

Diesen lebensbejahenderen Farben stehen jene gegenüber, die in ihrer Tendenz zur kühlen Klarheit die Jiménez'sche Neigung, dunkle Materie in atmosphärische Werte aufzulösen, wirksam unterstützen.

Zu ihnen gehört „a z u l“.¹⁾ Die typische Verbindung mit Himmel, Luft usw. weist auf die Gelöstheit dieser Farbe hin:

S S 63 El cielo *azul* endulza las penas y las cosas

Die hier durch „azul“ gemilderte Melancholie wird in folgendem Beispiel durch die gleiche Farbe in ihrer negativen Richtung verstärkt:

S S 38 Tristeza penetrante del cielo *azul* y frío!

Die Verbindung mit Kälte wird auch in den nächsten Versen hergestellt:

S S 54 Mas qué soplo de gracia pasa sobre este frío?
 está la brisa *azul*

Die Beziehung zum Seelischen wird durch den besonderen Charakter der bläulich-klaren Luft noch unterstrichen:

S S 102 El aire *azul* tiene el alma
 de las estrellas del campo

Der Farbwert gleitet langsam von durchsichtiger Materie zu Abstraktionen über:

¹⁾ A n s c h ü t z spricht von der „Heraussonderung der eigentlichen Grundfarben“ und bemerkt dazu „Farbe“ (S. 10): „Rot und Gelb sind hierbei die früheren und daher auch biologisch im Organismus stärker verankerten. Sie werden dadurch zu Repräsentanten und Symbolen der Lebensbejahung, der Wärme und Tätigkeit. Sie bedeuten Anreiz, Bewegung. Das zunächst noch neue und daher schwächere Blau aber sinkt nach dem die Natur und die organische Seele allgemein beherrschenden Gesetz der Polarität in das Gegenteil. Sein geistiger Inhalt wird Lebensferne, Kälte, Ruhe, Passivität, Insichgekehrtheit.“

S S 30 cielo, pájaro, sol! no quiero mientras viva,
 más que esta tarde *azul*, de armonía y de oro!

Durch den Zeitbegriff „tarde“ ist die Vorstellung von atmosphärisch beeinflusstem Blau noch nicht völlig aufgehoben. Die seelische Verbundenheit mit diesem Farbwert drückt sich hier klar aus.

Sie äußert sich auch in den weiteren Beispielen:

Lab 219 oh sueño *azul* deshecho
 ante la misma lira estremecida

S S 52 Un cielo *transparente*
 pone su paz *azul* sobre todas tus cosas

Hier ist die Tendenz des „azul“ zum Transparenten, Klaren und der damit verbundenen seelischen Gelöstheit und Ruhe deutlich ausgesprochen.

Nur aus dieser symbolhaften Richtung ist folgender Anfang eines Gedichtes zu verstehen:

A S 62 Dios está *azul*. La flauta y el tambor
 anuncian ya la cruz de primavera.
 ¡Vivan las rosas, las rosas del amor,
 entre el verdor con sol de la pradera!

Gott ist blau, das muß nach der bisher versuchten Deutung dieses Farbwertes heißen: er ist der klare Friede, ist die Auflösung aller dunklen Materie in Weltseele. Aus solch strahlend hellem Quell entspringt für Jiménez alles Bejahen von Freude und Frühling. Das beweist auch ein kleines Prosastück aus dem „Diario“, das betitelt ist (S. 148):

«Me siento azul»

Am Schlusse dieses Stückes heißt es:

No, no hay que matar la pasión de ánimo, mala o buena que sea. Hay que dejarla libre, hasta que ella quiera; que ya querrá!, como yo me dejo hoy, *azul* estar y nombrarme *azul* en esta New York verde, con agua y flores de mayo.

„Azul“ ist eine beglückende Seelenverfassung, und wenn er weiterhin dazu sagt:

Porque no se trata de decir cosas chocantes, como puede creer cualquier poeta del Ateneo de Madrid o del Club de Autores de New York, sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo.

so kennzeichnet er damit „azul“ als intensiv erlebten Symbolwert, dessen Richtung für ihn positiv ist, denn er ist der Farbenträger lichtklarer Atmosphäre, physischer und seelischer Natur.¹⁾

In wärmerer und zarterer Tönung versinnbildlicht „rosa“ die gleiche Tendenz zu lichtvoller Klarheit:

¹⁾ Ähnliche Erlebnisinhalte hat die Farbe für Verlaine. Vgl. M. Vogler, „Die schöpferischen Werte der Verlaine'schen Lyrik“, Zürich 1927, S. 48 ff.

Past 63 Aun la luna está alumbrada
y *rosa* sobre la mar ...

Auf die Vielfältigkeit der farblichen Qualitäten des Mondes war schon hingewiesen worden. Dabei spielt hier „rosa“ noch die Rolle eines, wenn auch seelisch empfundenen Eindruckswertes.

Zum völligen Ausdruckswert wird es in den weiteren Beispielen durch die Verbindung mit Abstrakta, die für die besondere Tendenz des „rosa“ typisch sind:

Di 211 y son un cuadro de museo
esas verdades *rosas*
del sueño

Poe 42 Almendros, aún con alba,
sólo, de candor *rosa*;
¡ay divina mañana!

„Rosa“ sind die durchsichtig klaren Wahrheiten, die in ihrer Gebundenheit an Träume eine leichte Tönung erhalten; und „rosa“ ist auch die Reinheit der im göttlichen Morgen stehenden Mandelbäume.

Damit ist die Überleitung zu dem Farbenwert gegeben, der in dieser Tendenz zur Auflösung dunkler Materie in transparente Helle die größten Symbolkräfte entwickelt: „blanco“.

Die positive Richtung wird schon in der häufigeren Verbindung mit „luna“ gekennzeichnet und nicht selten durch weitere Attribute unterstrichen.

A T 103 Si hubiera siempre una luna
una luna *blanca* y buena

In der Tendenz zur Klarheit hat „blanco“ eine innige Beziehung zu Vorstellungen von Unschuld und Reinheit:

A T 149 una novia vestida de *blanco*

Das Lichte der Kleidung überträgt sich auf die ganze Erscheinung:

A T 132 Aquellas novias tan *blancas*

Beim Bild der Geliebten entwickelt dieser Farbwert dominierende Gestaltungskräfte:

A T 81 Yo, el corazón y los ojos
hacia la luna, y la mano
llena de flores, andaba
lánguidamente, soñando

con su carne mate y *blanca*,
intacta bajo lo *blanco*,
blanca en la sombra teñida
por la luna de oro.

Vom Sinnbildlichen der Reinheit leitet „blanco“ zur Betonung transparenter Materie über. Sie wird in gespenstischen Erscheinungen verkörpert:

A T 125 y por las lejanas frondas
 yerra una quimera *blanca*

Die irrealer Tendenz wird noch unterstrichen im nächsten Beispiel:

A T 123 y yo pienso
 en *blancas apariciones*
 y en lejanos cementerios

und erfährt eine weitere Steigerung zum traumhaft Visionären:

A T 156 Y pienso mientras yo duermo,
 la noche suspira y ama,
 la luna besa las flores,
 surgen las *visiones blancas*

Damit leitet „blanco“ zu Verbindungen mit Abstrakta über:

Lab 213 Hubo un amor más *blanco* ...? Ni la frente
 de las guijas del fondo de la fuente,
 era más *blanca* que la dicha mía.

Hier wird die absolut positiv gerichtete Ausdruckskraft klar herausgestellt. Die Tendenz zur Betonung kristallklarer Reinheit läßt sich weder hier noch in den folgenden Versen verleugnen:

Bel 104 ¡Qué el olor dialogue, en esta ausencia,
 con el *recuerdo blanco!*

Die Herausstellung immaterieller Werte, die schon durch „olor“ eingeleitet wird, erfährt in dem abschließenden „blanco“ in Verbindung mit „recuerdo“ eine wirksame Steigerung.

Die vielfältigen und in ihrer gemeinsamen Tendenz zur transparenten Reinheit aller Materie doch einheitlichen Symbolwerte des „blanco“ offenbaren sich besonders im folgenden Gedicht:

Est 104 *BLANCO*, primero; de un *blanco*
 de inocencia, ciego, *blanco*,
 blanco de ignorancia, *blanco* ...

 Luego verdea el veneno;
 sus ventanas abre el cuerpo;
 lo *blanco* se pone negro.

 ¡Guerra de noches y días!
 El viento mata a la brisa,
 la brisa al viento ...

 La brisa
 torna, conquistado, el *blanco*;
 blanco verdadero, *blanco*
 de eternidad, *blanco*, *blanco* ...

Eine für Jiménez bezeichnende dreifache Wandlung wird hier vollzogen. Das „blanco“ hat zunächst den Wert einer Reinheit, die mit Unschuld und Unwissenheit in Beziehung steht, ganz seiner ersten Periode entsprechend, wovon auch die einleitenden Beispiele für „blanco“ Zeugnis

ablegen. In der weiteren Entwicklung treten in diesem Gedicht dunklere Farben (verdea) und besonders das absolut negative „negro“ als Gegenmächte auf, die aber durch zarte atmosphärische Bewegung (brisa) wieder überwunden werden. Die letzte Wandlung verkündet den siegreichen Durchbruch des „blanco“ als Symbol einer durch Kampf geläuterten Reinheit, die nunmehr in der Weite und Absolutheit geistigen Erlebens mit „verdadero“ und „eternidad“ in Beziehung gebracht wird. Die typischen, drei ausschwingenden Punkte nach dem doppelten „blanco“ verweisen dabei auch rhythmisch auf den über den Ausdruck hinausgreifenden Vorstellungsradius. So wird „blanco“ hier zugleich zum Symbolträger Jiménez'scher Entwicklungstendenzen überhaupt, sowohl in bezug auf die dichterische Evolution wie auf die Zielrichtung seiner Sehnsucht, die nach der seelisch-geistigen Auflösung aller gebundenen und bindenden Materie strebt.

Die in den letzten Farbwerten symbolhaft angedeutete Tendenz zum Klaren, Transparenten wird sprachliche Gestalt durch Attribute wie „*d e c r i s t a l*“ usw.

Past 156 Camino,
 mi corazón, ya lo sabes,
 es un remanso dormido;
 tiene un agua *de cristal*,
 le han quitado el estribillo.

Von der Verbindung mit „agua“ greift der Ausdruck zu „estrella“ hinüber:

Past 172 hacían soñar la estrella
 hecha *de cristal*, los ríos
de cristal de las praderas ...

Die Transparenz der Sterne tritt noch deutlicher durch die Betonung des blauen Himmels als Hintergrund hervor:

Past 63 en el cielo azul aun tiemblan
 las estrellas *de cristal*

Die Tendenz zum Immateriellen gewinnt besonders im folgenden Beispiel zarteste Gestalt durch „transparente“:

S S 79 la brisa melodiosa
 incita y besa a las *transparentes* flores ...

In den späteren Werken wird wieder die Symbolkraft des Ausdrucks mehr in den Vordergrund gestellt:

S E 79 Ahora, en el alba casta de tus brazos,
 acogido a tu pecho *transparente*,
 ¡cuan a mi tornan mis prisiones!

S E 87 ¡Clara amistad de limpia frente y noble!

Dabei kennzeichnet die weitere Wortwahl eine Tendenz nach Durchsichtigkeit, nach Absolutheit des Ausdrucks, der für den nach Vergeistigung und letzten Werten strebenden Dichter der Spätzeit typisch ist. Das drückt sich besonders in den folgenden Versen aus den letzten Büchern aus:

Bel 78 Ay, si pudiéramos tu y yo desnudos,
a esta música aguda y trasnochada,
que nos une en un ímpetu radiante
de *crystalina* eternidad,
salir por el balcón!

Die sensorische Differenziertheit der Impressionisten machte sich auch die Metalle als farbliche Faktoren zunutze. Dadurch war dem Bedürfnis nach nuancierter Gestaltung nicht nur durch die den betreffenden Metallen eigentümliche farbliche Tönung Genüge getan, sondern auch durch die ihnen innewohnende Leuchtkraft, die sie ganz besonders zum abhängigen Faktor von dem allen farblichen Reichtum spendenden Licht machte.

Die Abwendung der Symbolisten von rein realistischer Gestaltung aber führte zu der Bevorzugung von Edelmetallen und Edelsteinen, die für die Aufnahme edler und mehr seelisch bedingter Ausdruckswerte geeigneter schienen.

Vereinzelt begegnen allerdings auch bei Jiménez Metalle, die ihre literarische Existenz impressionistischer Gestaltungstendenz verdanken:

Di 45 El mar de olas *de zinc* y espumas
de cal

Häufiger sind jedoch unter den einfachen Metallen jene anzutreffen, die edleren Glanz besitzen, wie zum Beispiel „cobre“:

A T 77 Los árboles son de *cobre*

Seine ganze Vorliebe aber widmet Jiménez dem „plata“ und „oro“, die den symbolistischen Tendenzen nach pretiösem Ausdruck in gemäßigter Weise entsprechen.

Kostbar ist die träumerische Stimmung, die sich für Jiménez mit dem vage schimmernden „p l a t a“ verbindet:

A T 206 y en la dormida ribera
estaba atada la barca,
temblando plácidamente
bajo un álamo de *plata*.

Das kommt besonders in folgendem Beispiel zum Ausdruck:

S S 95 Soñando entre los verdoros
de un rico palacio de álamos
lleno de rizos de sol
vá el arroyo *plateado*.

Die Verbindung mit „noche“ ist daher sehr häufig:

A S 224 Mar en calma, la noche *plateada*
se ofrece, inmensa, a mi amargura;

Zum Träger mystischer Sehnsucht wird das „plata“ in den folgenden Versen:

A T 216 Camino de Santiago,
camino de estrellas blancas,
quién fuera en tí peregrino
de primavera *de plata!*

Völlig losgelöst von allem sinnlich Eindrucksmäßigen ist dieser Farb-
wert in Verbindung mit einem Abstraktum:

S S 41 Agua verde y dormida, que no quieres ninguna
gloria, que has desdeñado ser fiesta y catarata,
que cuando te acarician los ojos de la luna
te llenas toda de pensamientos *de plata.*

Hier ist der seelisch bedingte Charakter der Träumerischen durch die
Bezogenheit auf „pensamiento“ besonders in den Vordergrund gestellt.

Das verhaltene Schimmern des „plata“ begünstigt es auf natürliche Weise
als Träger von Stimmungswerten, die im träumerischen Dämmer ver-
harren. Typisch ist nun, wie auch das eigentlich positiv orientierte „oro“
mit seiner strahlenden Leuchtkraft häufig in die gleiche Sphäre der leise
und träumerisch Verdämmernden hineinbezogen wird. Bezeichnend dafür
ist die schon nicht seltene Verbindung mit „luna“.

Past 47 Bajo los castaños, á la
sombra de la luna *de oro*
los elfos de barbas blancas
jugaban entre nosotros ...

Der nun fast negative Charakter tritt besonders im folgenden Beispiel
durch die vorherrschende melancholische Stimmung in den Vordergrund:

Past 55 La luna *dorada* vela
la tristeza de los valles.

Ähnlich ist die ästhetische Wirkung in den folgenden Versen:

A T 186 y las vacas
van por el valle de *oro*
subiendo hacia la montaña,
al son lejano y dormido
de sus esquilas con lágrimas.

Die Verbindung mit Abstrakta stellt die besondere symbolische Stim-
mungskraft des „oro“ noch mehr in den Vordergrund. Das Friedlich-
Träumerische:

S S 21 Las luces amarillas
ponen su paz de *oro* en las sombras azules ...

erfährt wie in den vorhergehenden Beispielen seine Steigerung zum
höchsten Ausdruck des Melancholisch-Schmerzlichen:

S S 79 La tarde, vagamente, se va poniendo rosa;
el sentimiento es tibio, son de *oro* los dolores;

Wie sehr Jiménez solche negativ gerichteten Stimmungen genießt und erstrebt, beweisen die folgenden Verse, in denen „oro“ das symbolische Ziel aller müden Sehnsüchte wird:

Mel 111 Yo también quiero ser *de oro*, cual la hoja
 mustia, como la fuente vieja, igual que el ocaso ...
 que el otoño me adorne de su melancolía
 con guirnaldas de un *oro decadente y fantástico!*
De oro, como las amarillas mariposas
 que yerran por los verdes espectrales del campo,
 como los prados tristes de largas sombras, cual las
 lagunas quietas, tibias de un solitario encanto ...

Ähnlich wie „amarillo“, dem es ja sehr nahe steht, versinnbildlicht „oro“ aber auch positive Lebensgefühle bei Jiménez, obgleich sie wie immer die weniger häufigen sind:

Poe 86 el sol alto del cielo blanco y *oro*

Interessant ist hier die adjektivische Behandlung des „oro“, die auf die außerordentliche Beliebtheit des Farbwertes hinweist. Besonders typisch ist wieder das folgende sehr zart empfundene Beispiel:

S S 84 La brisa sobre ti, azula sus cristales,
 y, en la ilusión de *oro* de la aurora primera,
 con su fragante mano te adorna de vitales
 guirnaldas frescas la divina primavera!

Hier gibt „oro“ den zarten Hintergrund für die frohe Schaffenskraft des duftenden Frühlings. Die positive Tendenz verraten schon Wörter wie „brisa“, „azula“, „cristales“, „fragante“ usw.

Wie bei den Metallen erscheinen die weniger wertvollen Steine ebenfalls vor allem in der impressionistischen eingestellten Mittelperiode:

Plat 89 La bella novia del campo la ve pasar, triste como él, con sus ojazos
 de *azabache* cargados de estampas ...

Bevorzugter sind folgende Steine, die in ihrer blassen zarten Farblichkeit dem sensiblen Symbolisten besonders entsprechen:

Lab 84 Un fondo *opalino*
 S S 100 El aire es *amatiste*,
 el olor es sentimiento.

Die Jiménez'schen Entwicklungstendenzen des Farblichen zielen aber auch hier auf die durchsichtig klaren Edelsteine hin, die dementsprechend am häufigsten begegnen:

A S 166 El, surtidor, enhiesto, raya sus *diamantinos*
 chorros

Die weitere Wortwahl deutet auf den positiven Wert dieses Farblosen zum Kostbaren steigernden Steines hin:

Lab 87 El sol alegre de la mar del mediodía
 azul de cielo, *diamantino* y espumoso

Der Farbwert „azul“ findet hier auch im folgenden Beispiel durch die Verbindung mit „diamante“ die für Jiménez typische, zum Klaren, Durchsichtigen strebende Ausdruckskraft:

S S 127 y el cielo azul deja azul
 toda el alma, y está limpia
 como un manantial *de oro*
 y *de diamante*, la vida ...

Die Neigung, aufgelöste immateriell gewordene Materie zu symbolisieren, die, wie schon öfter betont, den zum Farblosen tendierenden Werten häufig innewohnt, ist hier durch die Verbindung mit „manantial“ auch sprachlich Gestalt geworden.

Wie bei den Impressionisten spielt das Streben nach *n u a n c i e r t e m* *A u s d r u c k* bei den Symbolisten eine große Rolle. Dadurch äußert sich vielleicht bei ihnen weniger eine Tendenz zur realistisch genauen Wiedergabe eines Farbtones, als vielmehr die Neigung, alles Grelle abzuschwächen, allem zu sehr betonten Materiellen eine gleichermaßen zartere, immateriellere Existenz zu verleihen. Dafür sprach an sich schon die Vorliebe für die schwächeren Farben.

Weiterhin aber ist auch hier wiederum die echt symbolistische Tendenz zu beobachten, das seelische Erleben in den Vordergrund zu stellen. Die farbliche Nuance wird nicht nur von außen, sondern vor allem von innen her bestimmt.

Die einfachste Form, eine Nuance auszudrücken, ist dabei die Abschwächung des Farbtones durch ein *S u f f i x*:

Past 139 Los senderos *blanquecinos*
 Mel 55 los campos *verdejos*
 A T 66 sé qué brumas *azuladas*
 P C 71 vago recuerdo *amarillento* del espíritu

Schon in den letzten Beispielen traten außerdem weitere *A t t r i b u t e* auf, die durch ihre Mannigfaltigkeit den größten Reichtum in den Nuancen gewährleisten. Vor allem aber geben sie die Möglichkeit, seelisch differenzierteste Farbenerlebnisse zum Ausdruck zu bringen.

Schon in den folgenden Versen, die dem gleichen Gedicht entstammen, läßt sich in der Steigerung des Attributes zu „pálido“ die Hinwendung zur Farbe als Ausdruckswert nicht ganz leugnen:

A T 77 El cielo *rosa muy pálido*
 A T 77 El cielo de *rosa mate*

Besonders aber tritt das in den weiteren Beispielen zutage:

A S 93 Las manos
 más blancas que la luna

Die für Jiménez sehr differenzierte Tönung des Mondlichtes dient häufig zur nuancierten Bestimmung von Farben. Dabei ist die seelische Infiltration dieser sinnlich wahrnehmbaren Werte stets unverkennbar:

Mel 29 Arboles *amarillos de luna moribunda*

Ein weiteres Beispiel gibt neben einer verhältnismäßig impressionistisch empfundenen Farbnuance eine andere, die durch die Beifügung eines Abstraktum völlig zum Symbolhaften überleitet:

S S 125 El alma siente, lo mismo
que un remanso, flores rosas,
— de un *rosa vivo*, — amarillas,
— de un *amarillo de gloria*. —

Dabei liegt es ganz in einer zwangsläufigen Entwicklung, daß der Farbwert sich syntaktisch vom übergeordneten Gegenstand löst und selbst als Beziehungswort fungiert:

Past 79 Oh, las flores con escarcha
de las mañanas de invierno!
qué *rosa más blanco*, qué
celeste más de lucero!

Dieser Anfangsstrophe steht eine ähnliche Schlußstrophe gegenüber:

Past 80 Oh, qué *morado tan lívido!*
qué *blanco más mañanero!*
oh, las flores con escarcha
de las mañanas de invierno!

Besonders schöne Beispiele lassen sich in dieser Art für „oro“ finden:

Lab 115 es un *oro* que surte de un borde gris de nube,
que casi no es luciente, ni dulce, ni amarillo ...

Durch die Vielheit und Verschiedenartigkeit der attributivischen Bestimmungen geht hier der nuancierte Ausdruck fast zum komplexen über. Sehr deutlich wird das durch die Betonung rein seelischer Momente:

Past 86 el ocaso está de ensueños,
es un *oro de nostalgia*
de llanto y de pensamiento ...

Völlig aufgehoben ist die Wiedergabe einer Nuance in folgendem Beispiel, in dem „oro“ durch reichen attributivischen Schmuck selbst einer beseelten Sphäre zugewiesen wird.

Mel 134 Era un *oro*, que pensaba, doliente,
en algo no se ve nunca ...

Diese Steigerung des nuancierten Ausdrucks zu einer seelischen Bestimmung des Farbwertes drückt sich weiterhin durch die Beifügung von Adverbien aus, die häufig ein subjektives Element verraten:

Lab 116 el río aquel de las tardes de primavera
suntuosamente plateado y amarillo!

Deutlicher wird das in den folgenden Beispielen, die für Jiménez sehr typische Beifügungen enthalten:

Past 21 el cielo
es tristemente violeta

A T 123 las acacias
 filtran la luz de una luz
dolorosamente pálida

Dem nuancierten Ausdruck steht hier der unbestimmte insofern sehr nahe, als beide der gleichen Tendenz entspringen: grelle und zu betonte Farben zu vermeiden. Wenn die Wiedergabe von Nuancen dabei sehr differenzierte, zarteste Farben erstrebte, so erreicht die unbestimmte Angabe von Farben eine ungenaue, verschwimmende Tönung. Allerdings sind zwischen diesen Ausdruckstendenzen nicht immer klare Grenzen zu ziehen, da es sich in den beiden Fällen eben um Abtönungen handelt.

Die Vervagisierung eines Farbwertes ist vor allem dort ziemlich eindeutig zu erkennen, wo die betreffenden Attribute dies selbst sprachlich ausdrücken:

Plat 37 Cual en una nevada tibia
y vagamente colorida.

Die große Neigung, zarteste Tönungen wiederzugeben, tritt in Verbindung von „vagamente“ mit an sich schwachen Farben besonders in den Vordergrund:

Mel 20 Llovizna ... Algunas gotas mueren en el cristal ...
 Los molinos de viento son *vagamente rosas* ...

Dabei kann die Vervagisierung des träumerischen „plata“ eine fast mystische Stimmung erzeugen:

A T 156 Y por mi cuarto, en la sombra
vagamente plateada,
 mi cuerpo negro pasea
 la claridad de mi alma.

Eine starke Wirkung echt symbolistischer Art erzeugt auch folgendes Beispiel, in dem das typischerweise pluralisierte „oro“ wieder funktionell übergeordnet ist und „vago“ als Adjektiv zu sich nehmen kann:

S S 187 *Oros vagos y tristes* del día fugitivo
 en el verdor sombrío del agua de la fuente!

Durch die Wortwahl (vgl. „fugitivo“) wird der Ursprung des unbestimmten Ausdrucks, der auf dem Erlebnis des Flüchtigen beruht, in den Vordergrund gestellt.

Mit Vorliebe werden natürlich kräftigere Farben durch Vervagisierung abgeschwächt:

Plat 44 Bajo su barriga, por el oscuro suelo, *vagamente verde*, que todo lo contagia de esmeralda, el techo viejo llueve claras monedas de fuego.

Lab 81 Nubes *moradas, vagamente verdes*, dieron
 su encanto ornamental al cielo suntuoso

Am häufigsten findet die Tendenz, Farben durch Aufhebung ihrer ursprünglichen Klarheit eine unbestimmtere Wirkung mitzuteilen, durch Angabe verschiedener Farben für einen Gegenstand Ausdruck, wovon schon das letzte Beispiel Zeugnis ablegte. Hier streift die Neigung zur Vervagisierung allerdings schon fast diejenige zum nuancierten Ausdruck.¹⁾

Die Tendenz zum unbestimmten Ausdruck drückt sich besonders in den folgenden Beispielen aus, die durch syndetische Nebenordnung zweier auf einen Gegenstand bezogenen Farben eine ziemlich unklare Vorstellung von der eigentlichen Farbtonung geben, da beide durch ihre syntaktische Gleichwertigkeit weder etwas über die Vorherrschaft einer Farbe aussagen, noch wegen ihrer syndetischen Verbindung eine innige Verschmelzung zu einem Farbton andeuten:

A T 25 El cielo *gris y violeta*

Die Einheitlichkeit des durch die verschiedenen Farbwerte fast komplexen Erlebnisses wird durch deren seelische Entsprechung gegeben. Dem negativen „gris“ steht das „violeta“ nicht allzu fern. Das Gleiche gilt von dem folgenden Beispiel:

Past 98 bajo un cielo *azul y oro*

Wenn hier „oro“ durch die Verbindung mit „azul“ in seiner positiven Tendenz herausgestellt wird, so entwickelt es seine entgegengesetzten Kräfte in dem nächsten Vers:

Mel 131 Ese sol *oro y malva* de las últimas horas

Eine Verbindung kräftigerer Farben gibt das folgende Beispiel:

Mel 225 La carne, deshojada, pálida, sin sentido,
yace dolientemente, clavando sus anhelos
en un ocaso verde y rojo

Das Streben nach vager Farbangabe nähert sich schon demjenigen nach nuanciertem Ausdruck in den Fällen, wo beide Farben eine innige Verschmelzung eingehen:

Past 97 las hojas *verdeoro*

Di 141 la yerba *verdeoro*

Die Verbindungen mit „verde“ sind sehr häufig:

¹⁾ Wie sehr beide Tendenzen sich nähern und fast identifizieren können, beweist auch die Untersuchung von Luise Thon über „Die Sprache des Impressionismus“, wo auf S. 127 nach einer Interpretation von Farbverbindungen wie: blaugrau, silbergrün usw. als „verunklärender“ Stil folgendes gesagt wird: „Betont sei hier besonders, daß diese Neigung zu verunklärender Gestaltungsweise nicht in Widerspruch steht mit dem Streben nach treffender Wiedergabe. Im Gegenteil. Aber das, was getroffen werden soll, stellt sich dem Impressionisten nicht in seinen Eigenheiten klar geschieden dar. Augenblickseindrücke sind nicht scharf, sind nur ungefähr, verschwimmend.“ (Zit. nach Schneider, „Ausdruckswerte der deutschen Sprache“ S. 89.)

Poe 90 *el cielo*
 rosado y *verdeplata*, todavía
 con recuerdos pálidos
 de noche — .

Die negative Richtung dieses Farbwertes wird durch die Verschmelzung mit „negro“ besonders unterstrichen:

S S 77 Oh, ciprés *verdinegro*; el rosal te engalana
 y la rosa parece la luz de tu tristeza

A T 61 Y bajo la quieta linfa
verdinegra, flota un sueño de sol

A S 56 ... El agua lava la yedra;
rompe el agua verdinegra

Ungewöhnlicher ist folgender Ausdruck:

A S 182 ... El sol *verdeamarillo* llega,
 puro, hasta los rincones fríos

Eine besondere Wirkung hat die Verbindung gegensätzlicher Farbelemente:

A S 92 el cielo
 y la tierra, de un *blanquinegro* pálido

Die farbliche Bestimmung eines anderen übergeordneten Farbwertes könnte ebenfalls fast einem Streben nach Wiedergabe von Nuancen zugerechnet werden:

S S 105 Entre jarales con rosas
 surte un agua azul de cielo;
 sombra le presta á su plata
 el álamo de *oro negro*.

Wie sehr „oro“ als Grundton bevorzugt wird, beweisen auch die nächsten Beispiele:

A S 159 El *oro verde* de tu cabello

Mel 55 el oro rosa de los coches alumbrados
 se tiende, tenuemente, por los sampos verdejos.

Eine Steigerung der träumerischen Stimmung erfährt „plata“ durch ein entsprechendes farbliches Attribut:

A S 201 Una cinta
 de *plata malva* pinta
 en el ocaso de mar la luna
 poniente.

Die verschwimmende Ferne des ganzen Bildes läßt hier die Tendenz einer gewissen Ungenauigkeit durch die doppelte Farbangabe klarer erkennen.

In den weiteren Beispielen wird die Loslösung und Verselbständigung des schimmernd-aufgelösten und flüchtig-unwirklichen Farbenwertes besonders herausgestellt:

S S 69 Mecen los cipreses un *brillo*
verdeoro, preñado de agonías y ausencias ...

Wenn hier durch „mecen“ die zitternde Bewegung des farblichen Bildes unterstützt wird, so verstärkt in den nächsten Versen das „hay“ der unbestimmten Ortsangabe die besondere ästhetische Wirkung:

S S 37 sobre la hierba verde hay un *brillar de oro*
brillo de amor, de ausencia, de nostalgia y de llanto.

Die weiteren attributivischen Beifügungen des „brillo“ weisen wiederum auf die starke seelische Infiltration des unbestimmten farblichen Ausdrucks hin, wodurch einem echt symbolistisch-komplexen Bilderlebnis Gestalt verliehen wird.

Ein letztes Beispiel mag zeigen, wie durch Pluralisierung des ganzen farblichen Ausdrucks das Bild in gesteigertem Maße vervagisiert und geweitet wird, wobei entsprechende Attribute den Eindruck noch verstärken:

Mel 125 flotan, en los cipreses, vagas *irisaciones*
de los inmensos amarillos del ocaso.

Zum Schluß seien noch einige Beispiele angeführt, die die große Vorliebe für die Farbe in ihrem ungeheuren Reichtum kennzeichnet. Attributivische H ä u f u n g e n begegnen sehr oft:

S S 101 *Malvas, rosadas, celestes*
las florecillas del campo
esmaltan la orilla *verde*
del arroyo solitario.

Lab 83 ... No hay sombras; las penumbras son *malvas, azulinas,*
perladas, verdesol; las carnes nuevas, *lirios,*
rosas

Die Auflösung der Halbschatten in vielfältige zarte Farben ist wieder sehr charakteristisch.

Es kennzeichnet die überaus starke farbliche Erlebnistendenz bei Jiménez, daß Schatten und Helligkeiten häufig differenzierteste Farbwerte zugesprochen werden:

Past 58 En la noche hay un pasar
de *pálidos* pensamientos,
— la *sombra verde y azul*
quiere bien á los recuerdos... —

Plat 19 *Vagas claridades malvas y verdes* perduran
tras la torre de la iglesia

Beziehen sich die Farbwerte nur auf einen Gegenstand, so wird wieder der Vervagisierung der einzelnen Farben Vorschub geleistet:

Lab 92 Un oleaje *rosa*
malva, opalino, tiembla ilusionado

Ein sehr zartes, durchaus impressionistisch empfundenes Farbenbild geben die folgenden Verse:

A S 163 Manchas suaves — *cobrizas, amarillentas, malvas* —
de los arbustos mustios entre los *rojos* árboles;
humo, sedas de niebla *azul*, cielo entreabierto,
donde, entre nubes blandas, surjen fríos cristales...

Die Sträucher sind als Flecken zwischen den roten Bäumen in geradezu puntillistischer Technik wiedergegeben. Die Tendenz zum Kostbaren, Glänzenden äußert sich in der Deutung des „niebla“ als „sedas“.

Von einer äußerst feinen und lebendigen Sensibilität farblichen Eindrücken gegenüber zeugt auch folgender Teil eines kleinen Prosastückes, das seine Entstehung der Reise nach Nordamerika verdankt:

Di 204 NUBES de *cobre grana* ponen de *cobre* el mar azul de hierro. Metales líquidos. De *oro vivo*, el oriente fulgura irresistible, acercando con su duro límite listado de *azul Prusia* el horizonte del agua. En el confuso despertar, su derramamiento *amarillo* sobre el agua es como si se hubiera exaltado hasta un *oro* máximo, hecho grito, estallido, resurrección el derramamiento de *diamante*, alas *blancas y platería* que anoche, aquí mismo, esparcía la luna en el mar *de acero*.

Echt impressionistisch und malerisch empfunden ist die Beeinflussung von Licht und Himmelserscheinungen auf die nuancierte farbliche Wandlungsfähigkeit des landschaftlichen Bildes. Die Vorliebe für metallische Effekte ist unverkennbar, wodurch die realistische Einstellung betont wird.

Die besondere Aufgeschlossenheit dem Meer gegenüber wurde schon häufiger betont. Ein Gedicht aus dem gleichen Buche mag weiterhin zeigen, welchen Farbenreichtum Jiménez in dem geliebten unendlichen „mar“ und seinem kosmischen Gegenpol, dem „cielo“, entdeckt:

Di 180

MAR DE PINTOR

CUATRO de la madrugada: Mar *azul Prusia*.
Cielo *verde malaquita*. — Emociones.—
Seis de la mañana: Mar *morado*. Cielo *gris*.
—Sports.—
Nueve de la mañana: —Lectura.—
Una de la tarde: Mar *ocre*. Cielo *blanco*.—
Desamor.—
Cuatro de la tarde: Mar *de plata*. Cielo *rosa*.—
Nostalgia.—
Ocho de la tarde: Mar *de hierro*. Cielo *gris*.
Pensamientos.—

Die Farbe im Übermaß beherrscht vor allem die impressionistischer eingestellte Mittelperiode, wozu man unter einigen Einschränkungen auch noch das „Diario“ rechnen kann.

In den späteren Werken treten Häufungen zugunsten symbolkräftigerer Farbbilder zurück. Ein Gedicht aus den letzten Werken mag das bezeugen:

Poe 69

AURORAS DE MOGUER

*El negro toro solo surje, neto y bello,
sobre la fría aurora verde, alto en el penaso azul
Muje de sur a norte, repujando
el hondo cenit cárdeno, estrellado todavía
de las estrellas grandes,
con su ajigantado testúz.*

—La soledad inmensa se amedrenta;
el silencio sin fin se calla.

¡...! —

El toro — roca desgajada — baja contra
el barranco frondoso.

No quedan más él, que ¿se va? *negro*,
¡viniendo!, *blanca* y *rosa*, la luz.

Einfache Farben herrschen vor, die dadurch den ihnen bei Jiménez eigenen seelischen Gehalt klarer zum Ausdruck bringen können. Die Überwindung dunkler gebundener Materie, die hier gigantisch in dem symbolischen „negro toro“ dargestellt wird, durch helles, zartgetöntes Licht ist auch hier wieder das Grundthema.

b) D u f t .

Es wurde schon wiederholt darauf hingewiesen, besonders bei der Emanationsepithese, welche Rolle bei Jiménez die Sinneswerte spielen, die eine so immaterielle Tendenz haben wie der ausstrahlende Duft und die verwehende Musik.

Dabei ist wiederum bezeichnend, wie die Eindruckswerte sich häufig durch die starke seelische Infiltration zu Ausdruckswerten wandeln.

Das äußert sich schon in den folgenden Versen, in denen der Duft noch als reale Sinneswahrnehmung aufgefaßt werden kann:

A T 127 y mi alma
 quisiera volar al cielo
 esta noche *perfumada*.

Der typische sehnsüchtige Wunsch, der hier ausgesprochen wird, verrät, wie sehr gerade dieser emanationsartige Sinneswert als gewissermaßen seelische Atmosphäre empfunden wird.

Bezeichnend für die besonders nach immaterieller Zartheit strebende dichterische Tendenz von Jiménez ist auch folgendes Beispiel, das die Reime gleichsam mit Blumen vergleicht:

A T 162 Los ojos
 querían decir al alma:
 este es el triste jardín
 de sus rimas *perfumadas*.

Die nächsten Verse zeigen durch die doppelte Beifügung dieser Sinneswahrnehmung zu verschiedenen Beziehungswörtern, wie sehr die eigentliche

Sehnsucht dieses Dichters nach der Emanation aller Dinge, nach deren seelischer Atmosphäre geht:

A T 86 Yo estoy solo; nunca tengo
 quien me dé labios *fragantes*
 ní secretos *perfumados*

Der Jiménez'schen Sensibilität entsprechend wird der Duft selbst als äußerst wandlungsfähig und differenziert empfunden. Zarte Blumendüfte spielen dabei eine große Rolle:

Past 62 *Olor á rosa en otoño!*
 á rosa de noche!

Sie werden durch leise Winde von irgendwoher getragen:

A T 129 Y la brisa de esta noche
 con su *olor de madreelvas*
 me dice que no odie nunca
 á la dulce primavera

Aber auch durch müde und höchst unbestimmte „cosas“ kann der Duft vage charakterisiert werden:

A T 23 Voy por el camino antiguo
 lleno de ramaje y yerba,
 sin pisadas, con *aroma*
 de cosas *vagas y viejas.*

In der realistischeren Mittelperiode begegnen häufiger kräftigere Gerüche:

Plat 25 Un *olor penetrante a naranjas*

Als äußerst differenziert ist der Duft einer wolkenlosen Nacht empfunden:

Di 162 La noche no tiene una sola nube y es de *un solo e inmenso olor crudo,*
 áspero y fino.

Dabei weist das „inmenso“ wieder auf die von seelischen Momenten bestimmte Erlebnistendenz hin, die sich vor allem in den folgenden Beispielen äußert:

Lab 99 entre la maravilla de sus mojadas hojas
 yerra el *olor de España...*

Dieser Duft ist schon nicht mehr real zu fassen. Die Unbestimmtheit und Zartheit des Bildes wird durch das Fliehende und Flüchtige des „errar“ unterstrichen.

Völlig unreal ist das Bild in den nächsten Versen:

A T 165 el corazón un día
 alzó *fragancia de ensueños*

Der Duft ist ganz und gar in seelische Stimmung getaucht:

P C 150 El sol, en rondas claras,
 está desenterrando,
 el sol está resucitando
 mi vida muerta.
 —¡*Qué olor triste!*—

In dem komplexen Ausdruck des folgenden Beispiels verrät sich die Erlebnistendenz der späteren Zeit, die sich in der Weite und Unendlichkeit des Erlebens äußert:

Bel 37 ¿Por qué *este olor mezclado*
de carne y de infinito,
 en la tarde tranquila?

Ähnlichen vergeistigten Ausdruckswert haben die folgenden Verse, die ebenfalls aus den späteren Werken stammen:

P C 77 ¡Entre la tierra húmeda
que olor a eternidad!

c) T o n .

Wie der Duft, spielt auch der Ton in den von seelisch bedingter differenziertester Sensibilität bestimmten Werken Jiménez' eine große Rolle. Davon legt schon folgendes Beispiel Zeugnis ab:

A S 212 allí soñaré un *vivir*
 libre, claro y *melodioso*.

Menschliche Stimmen werden sehr nuanciert und komplex empfunden:

A T 163 una *voz larga y triste,*
 una *voz de serenatas,*
 me hizo abrir los pobres ojos
 que han llorado tantas lágrimas.

A T 133 Hay siniestros conjurados
 en la fronda abandonada
 y vienen á mi sollozos
 de mujeres, y palabras
 conocidas, *voces tristes*
llenas de miedo y nostalgia,
 voces de amigos, de novias
 que están en tierras lejanas

Typisch für die außerordentliche, ans Negative streifende Zartheit der Sinnesempfindungen bei Jiménez ist folgendes Beispiel:

Lab 92 Un oleaje rosa,
 malva, opalino, tiembla, ilusionado...
 al fin, en aguas vagas, entre *músicas*
silenciosas, se estingue, suave y blanco...

Tiefste Stille ist für die Symbolisten durchaus nichts Absolutes.¹⁾ Im

¹⁾ A. Thibaudet sagt in seinem Buche „La Poésie de Stéphane Mallarmé“ S. 103 von Mallarmé: „Le silence pour lui n' est pas un vide, mais une corde tendue, une capacité indéfinie de musique prise dans le gel ainsi que le „Cygne“ et qui ne peut bruire“.

Gegenteil. Wie Schatten und Helligkeiten weist auch das Schweigen vielfältige Nuancen auf:

Mel 31 *Cuando el tren para, en el jadeante silencio
se oye al viento, que ruge, largo y desmelando ...*

Besonders klar wird das positive Erleben solcher Sinneswerte in folgendem Beispiel ausgesprochen:

Mel 122 *Esos silencios hondos llenos de tantas voces!*

Gleichsam im Nichts, im Negativen, erlebt Jiménez seine zarte, traumferne Welt, die hier voll geheimnisvoller Stimmen ist.

d) Synästhesie.

Die symbolistische Besonderheit im Erleben der Sinneswerte, die nicht nur differenzierteste, zarteste Schwingungen zugängliche Aufnahmefähigkeit verriet, wodurch häufig auch eine sich im Unbestimmten verlierende Empfindung zum Ausdruck kam, sondern die vor allem von der seelischen Durchdringung der Außenwelt bei diesen Dichtern Zeugnis ablegte, drückt sich ganz besonders in einer stilistischen Erscheinung aus, die in hervorragendem Maße symbolistischen Tendenzen entgegenkommt: der Synästhesie.

Die Korrelation verschiedener Sinne ist ein Phänomen, das zunächst der Verinnerlichung der modernen Dichtung entspricht, denn es entspringt geheimsten Assoziationsgesetzen des Unterbewußten¹⁾. Dadurch wird nicht nur dem ausgeprägten Individualismus der Symbolisten Vorschub geleistet²⁾, sondern gleichzeitig ergibt sich aus dieser besonderen Qualität des überaus Subjektiven, die der Synästhesie zu eigen ist, und die sie rationalem Erfassen häufig unzugänglich macht, eine Unbestimmtheit und Verschleierung im Ausdruck, die den Bestrebungen dieser Dichter ganz und gar entspricht³⁾.

Sodann aber auch verleiht die Synästhesie als Stilelement der symbolistischen Tendenz zum differenzierten und komplexen Erleben glücklichsten Ausdruck. Differenziert insofern, als einer Sinnesempfindung durch die Zuordnung einer anderen eine unfaßbar feine, ins Irrationale greifende Nuance verliehen wird. Und komplex deshalb, weil beide Sinnesindrücke zu gleicher Zeit als eine Gesamtempfindung aufgenommen werden.⁴⁾ Versinnbildlichte die symbolistische Umdeutung einfacher Sinneswerte den Verschmelzungsprozeß, der sich zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen Dichter-

¹⁾ Vgl. hierzu die eingehenderen Ausführungen von V. Ségalen in dem Aufsatz „Les Synesthésies et l'Ecole Symboliste“ S. 62 ff. und von W. Fleischer in seinem Buch „Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen“ S. 77 ff.

²⁾ Ségalen sagt dazu S. 67: „Tout fait de corrélation est uniquement et purement subjectif, exclusivement personnel“.

³⁾ Vgl. Ségalen S. 68: „L'imprécision du phénomène est... un caractère souvent aussi flagrant que sa subjectivité“.

⁴⁾ Vgl. Ségalen S. 66: „Il nous semble, en effet, que des sensations associées se dégage autre chose qu'une plate juxtaposition: la sensation echo n'est pas seulement évoquée par la primaire, mais du même coup, féconde.“

seele und All vollzog, so kennzeichnet die Synästhesie außerdem die Beziehungssinnigkeit aller von außen gesandten Eindrücke unter sich, die im Dichter in seltsamer Harmonie verschmelzen.

Aus dem besonderen subjektiven Charakter der Synästhesie erklärt es sich, daß sie träumerischen und besinnlichen Zeiten und Menschen am ehesten vertraut geworden ist.¹⁾ So war sie auch der deutschen Romantik durchaus nicht unbekannt.²⁾ Der nach verinnerlichtem Ausdruck strebende französische Symbolismus machte sie sich dann durch die Vermittlung des Sinnesfanatikers Baudelaire zu eigen, der der Synästhesie in seinem Gedicht „Correspondances“ mit den Zeilen „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“ klaren Ausdruck gab. Von den synästhetischen Dichtungen seiner Nachfolger ist das Vokalonett Rimbauds wohl das bekannteste, aber auch zugleich der sichtbarste Beweis für die geringe ästhetische Kraft solcher stilistischer Versuchsgedichte, die rational und allgemeingültig festlegen wollen, was nur in persönlichster und irrationaler Sphäre gedeihen kann.³⁾ Nur die synästhetischen Dichtungen, die dem subtilen Charakter dieser stilistischen Erscheinung gerecht geworden sind, haben ihre Sprache wahrhaft um ein bedeutendes Kunstmittel bereichert.

Nach den bisherigen Ausführungen über die dichterische Eigenart von J. darf man wohl erwarten, daß er zu denjenigen gehört, die sich dieses Stilelements nicht um des artistischen Experimentierens willen bemächtigt haben. Vielmehr mußte er ganz besonders in ihm ein willkommenes Ausdrucksmittel für die komplexen, differenziertesten, in ihrer Zartheit oft unfaßbaren Erlebnisregungen seiner einsamen Dichterseele sehen.⁴⁾ So findet sich denn in seiner Dichtung, besonders wieder in der für alle Sinnesindrücke am meisten aufnahmebereiten Mittelperiode, eine Reihe von Beispielen, die mehr oder minder symbolhaft umgestalteten komplexen Sinneszauber dieser Art offenbaren.

Für die vielfältige Sensibilität von J. ist dabei bezeichnend, daß nicht nur die häufigste synästhetische Erscheinung — die Fotismen, die farblichen Klangvorstellungen — eine große Rolle spielen, sondern daß musikalisch und daneben auch olfatisch empfundene Sinnesindrücke durchaus

¹⁾ Vgl. hierzu die historischen Ausführungen von Ségalen S. 59 ff., von Fleischer S. 63 ff. und von G. Anschütz in seiner „Kurzen Einführung in die Farbe-Ton-Forschung“ S. 3 ff.

²⁾ Vor allem sind hier wohl Tieck und E. T. A. Hoffmann zu nennen. Allerdings spielte bei der Synästhesie in der Romantik ein für die Symbolisten wesentlicher Faktor noch keine Rolle: die gesteigerte Sensibilität allen äußeren Einflüssen gegenüber. Vielmehr war die Synästhesie damals vor allem der träumerisch sehnsüchtige Ausdruck für die innige Verschwisterung allen Naturgeschehens.

³⁾ Rimbaud sagt selbst dazu: „J’inventai la couleur des voyelles“ („Saison en Enfer“).

⁴⁾ Obgleich die Synästhesie hier nicht in psycho-physischer Hinsicht, sondern nur in ästhetischer berücksichtigt werden soll, ist es vielleicht in Anbetracht dessen, daß wissenschaftliche Forscher vor allem bei Blinden häufiger synästhetische Fähigkeiten beobachtet haben (vgl. die Ausführungen von Anschütz, Ségalen und Fleischer) nicht ganz uninteressant, in diesem Zusammenhang noch einmal auf die Tatsache hinzuweisen, daß J. durch ein langjähriges Augenübel heute fast gänzlich erblindet ist.

nicht selten in seiner Dichtung sind, seinem auf entmaterialisierte Erscheinungen am stärksten reagierenden Erlebnisvermögen entsprechend.

Ein erstes Beispiel mag zeigen, wie das komplexe Erleben zum synästhetischen Ausdruck hindrängt:

Di 199 *gritos complicados de luz*

Diese noch nicht völlig einheitlich empfundene Ton-Farbevorstellung verdichtet sich zu einem rein synästhetischen Ausdruck in den nächsten Versen:

S S 128 *Chopos de música verde*
 bordean el agua fresca

die ihre Entstehung einer noch faßbaren Assoziation, der Verbindung der Vorstellungen von grünen Bäumen und deren Rauschen zu verdanken scheinen.

Ähnliches läßt sich im folgenden Beispiel feststellen:

S S 109 *los chopos hacen de seda*
 su verde charla metálica

Auf eine geheime Ideenassoziation, hervorgerufen durch die Farbe des Mondes, scheinen auch die nächsten Verse hinzuweisen:

Lab 113 *Por la esfera del cielo, la luna va cayendo*
 hacia las tres ... Silencio amarillo y mojado ...

In den weiteren Fällen entzieht sich der Ausdruck schon mehr oder weniger rationalem Erfassen:

A S 67 *¡Qué tranquilidad violeta*
 ¡por el sendero, a la tarde!
 A caballo va el poeta ...
 ¡Qué tranquilidad violeta!

Vielleicht hat die niedersinkende Dämmerung die farbliche Empfindung der späteren Ruhe beeinflußt. Desgleichen könnte aber auch der für Jiménez typische Symbolwert dieser Farbe: derjenige einer süßen Schwermut, für die Bestimmung der „tranquilidad“ maßgebend gewesen sein, wobei der eine Einfluß den anderen nicht ausschloße.

Das Schweigen, das ja bei den Symbolisten eine sehr positive Rolle spielt¹⁾, wird auch in den folgenden Beispielen synästhetisch belebt:

S S 178 *y cien pájaros raros vuelan por la espesura*
 en un silencio blanco de picos y de alas ...

Wie in den vorhergehenden Versen ist hier der synästhetische Ausdruck von unbestimmtem Zauber! Wiederum mag der für Jiménez typische Symbolgehalt des „blanco“ bei der Gestaltung des Schweigens ebenso wirksam gewesen sein wie die farbliche Qualität der Begleitumstände.

A S 287 *Es de oro el silencio. La tarde es de cristales.*

¹⁾ F. Rauhut stellt in seinem Buche über Mallarmé ähnliches fest; vgl. auch S. 104.

Diese Verse sind einem Buch entnommen, das schon als Titel den gänzlich in symbolhafte Sphäre entrückten synästhetischen Ausdruck „El Silencio de Oro“ trägt. Die Charakterisierung des „silencio“ durch „oro“ deutet auf den für Jiménez typischen kostbar-träumerischen Wert des Schweigens hin.

In die Sphäre eines unwirklichen Sinneszaubers ist auch das Schweigen in den folgenden Versen getaucht:

Lab 119 Se dijera una pálida corona de paisajes
sobre el *silencio blanco* de la aldea desierta
los brillos se irisaban como diamantes blandos
de un tesoro de *joyas melódicas* y eternas ...

Die Komplexität des Erlebens tritt hier besonders in Erscheinung, da außer der Ton-Farbe- auch eine Farbe-Tonvorstellung wiedergegeben ist.

Das gleiche läßt sich in dem nächsten Beispiel beobachten:

Lab 199 Cristal partido, en el crepúsculo fantástico,
voz delgada y de plata,
sueño de alguna *boca de música* y de hastío,
florida de nostalgias!

Die Jiménez'sche Tendenz, alle Materie aufzulösen, begründet zur Genüge die verhältnismäßig selten bei andern Dichtern¹⁾ anzutreffende Häufigkeit der als Klang empfundenen Farbvorstellungen in seinen Dichtungen. Die Vergeistigung der impressionistischen Auflösungstendenzen bei farblichen Eindrücken, die sich ja vor allem in der Vorliebe für Leucht- und Flimmer-effekte äußerte, tritt bei dieser Umdeutung von an feste Materie gebundenen Sinneswerten in musikalische Schwingungen sicherlich am klarsten in Erscheinung. An Materie gebundene Qualitäten werden hier am sichtbarsten in gleichermaßen seelische Atmosphäre aufgelöst.

Weitere Beispiele mögen das bezeugen:

A T 53 una dulce *melodía*
de azules, rosas y blancos

Hier drückt sich die Komplexität des so vergeistigten Sinneserlebens nicht nur in der Verschmelzung von Eindrücken verschiedener Kategorien — visueller und auditiver Art — aus, sondern außerdem in der Bindung mehrerer Farbempfindungen, indem diese durch ihre klangliche Auflösung zu einer höheren Einheit, gleichsam einer Sinfonie, verschmelzen.

Ähnliches läßt sich in den nächsten Versen feststellen:

S S 188 un jardín *musical de tardíos y colores,*
dorado de nostalgias, rosa de incertidumbre

in denen der Eindruck einer Auflösung farblicher Werte in gewissermaßen seelische Atmosphäre durch die Charakterisierung der anderen Farben noch erhöht wird.

Weitere Beispiele für die musikalische Umdeutung farblicher Eindrücke:

¹⁾ Vgl. hierzu die Ausführungen von Fleischer über die Fonismen.

- Lab 77 sus ojos eran joyeros de fantasías
 sus labios una *fruta de fuego melodioso*.
- Mel 155 El cielo es todo azul, el rostro todo blanco;
 los colores componen la vida; sólo es bálsamo
 la *melodía triste de la luz* en los labios
- Lab 195 ¡Qué el libro ascienda, puro como un incienso de oro,
 en el sol melancólico,
 y sean *melodías de luces* y de anhelos,
 indelebles los versos;
- Lab 121 A través de la *lluvia melodiosa de plata*
 los campos, allá lejos, tienen un sol nostálgico.
- Mel 28 Mujeres de otras partes — ¡sensualidad de agosto! —
 ofrecen, con tristeza, á la ilusión reidora
 la *melodía negra* de sus ojos *divinos*
 el *carmesí fragante* de sus frutales bocas ...

In den letzten Versen werden Farbwerte nicht nur in Klang, sondern auch in einen für die Jiménez'sche Entmaterialisierungstendenz nicht minder charakteristischen Sinneswert: in Duft aufgelöst.

Auch im folgenden, im ganzen sehr komplexen Ausdruck wird er als gewissermaßen ätherisch zarte Ausstrahlung empfunden:

- Lab 125 Qué profusión de estampas de parque, de ciudad,
 de cuadro, de ilusión, de música, de libro ...
 qué exaltada armonía de *colores fragantes!*

Umgekehrt aber werden auch dem Duft durch farbige Gestaltung irrealer Nuancen verliehen:

- S S 106 Y las verbenas mojadas
 hacen la orilla un reguero
 de *olores dulces y azules*
 propicios para el ensueño ...
- A T 142 Y la sombra que florece
 y las rosas que dan una
 fragancia azul que parece
 nacida para la luna.

Wie der schwingende Ton, so wird ja bei Jiménez auch schwebender Duft als seelische Atmosphäre empfunden, was in den folgenden Beispielen wieder sehr klar zum Ausdruck kommt:

- Past 62 *Umbria*
 fragancia de corazón
 entre la brisa! ...
- Lab 101 En su luz, lirio abierto, todo mi ser se *inflama*
 y sube, igual que una *encendida fragancia* ...

Ganz besonders zart und aller irdischen Schwere enthoben wird der Ausdruck, wenn Duft und Ton miteinander eine synästhetische Bindung eingehen:

Lab 223 Sobre vuestra fragancia caigo, tengo
 ¡oh verbenas! el corazón partido!
 á perfumarlo de vosotras vengo,
 con *fragancia de música* y de olvido.

Zum Abschluß mag ein Beispiel folgen, das die Neigung zum komplexen Erleben, wie es an sich ja schon in der Synästhesie beschlossen liegt, durch eine Verschmelzung vielfältigster Sinnesempfindungen noch besonders betont:

S S 146 Oh, *fragancia* eterna, dulce
 como las rosas más blancas,
 de seda, de oro, de sueño,
 de *melodía* y de *lágrimas*

Duft-, Farbe- und Tonvorstellungen verbinden sich hier mit Abstrakta zu einem echt symbolistischen, überreich nuancierten und komplexen seelisch-sinnlichen Gesamtausdruck.

5. Die Bedeutung der Epithese als Ausdruck symbolistischer Erlebnisformen.

Die durch die Innenschau der Symbolisten bedingte mehr oder minder starke seelische Infiltration aller Sinneseindrücke, die oft bis zur völligen symbolhaften Umgestaltung ging, bestimmte die Besonderheit der bildlichen Epitheta. Die Wirkung, der seelische Reflex der Sinnenerlebnisse war wichtiger als die objektive Schilderung des ursächlichen Eindrucks. Das Ergebnis war auf diese Weise weniger bild- als stimmungshaltig. So trat schon bei ursprünglich anschaulichen Elementen der vom Subjektiven bestimmte Ausdrucksgehalt entscheidend in den Vordergrund.

Diese echt symbolistische Tendenz suchte sich nun aber noch in direkterer und stärkerer Weise epithetisch auszudrücken. So entstanden Merkmalsbestimmungen, die typisch symbolistische Erlebnisformen versinnbildlichen. Von diesen soll im folgenden gesprochen werden, und zwar in einer Reihenfolge, die ungefähr der Jiménez'schen Entwicklung entspricht.

Der für alle Symbolisten, insbesondere Dekadenten charakteristische Hang zum Negativen spielt bei dem lebensängstlichen Jiménez eine so große Rolle, daß er nicht nur in den vom Melancholischen am stärksten beeinflußten Frühwerken, sondern auch später zum Ausdruck kommt. Erstaunlich klar und unzweideutig drückt sich das in der *negativen epithetischen Aussage* durch die Verbindung mit „sin“ aus:

A T 125 Por la avenida, a la lumbre
 de esa luna triste y pálida,
 va conmigo entre las flores
 sin color, mi sombra larga
 — — — — —
 y que sonríe y que habla
 sin sonido.

Nach den Ausführungen im letzten Kapitel läßt sich die Bedeutungsschwere dieses Fehlens von Farbe und Klang für den sensiblen Jiménez ermessen. Wie in diesem geben auch im folgenden Beispiel weitere Epitheta das Melancholische des Erlebnisses wieder:

A T 23 Es un paisaje *sin voces*
triste paisaje que sueña

Besonders stark ist die Wirkung, wenn ein für Jiménez schon an sich negativ-melancholischer Begriff seine weitere Ausgestaltung durch mit „sin“ verbundene Substantive erfährt:

A T 120 — Y la flor de tu alegría
no sabes si perfumó
una soledad *sin flores*
y *sin besos y sin voz?*

Die Einsamkeit wird durch die Leere, die durch die dreimalige Wiederholung des „sin“ heraufbeschworen wird, geradezu schmerzlich fühlbar.

Weniger direkt, verhüllter gibt die Beifügung „último“ dem Beziehungswort einen negativ-melancholischen Charakter:

Mel 19 Se ven calles *sin nadie*, con las puertas cerradas,
un reloj da una hora desierta y melancólica,
y en la pared *última*, cerca del llano verde,
vacila polvorienta, una triste farola ...

P C 156 Por fuera, erraba el viento oscuro y *último*
jugando con las frías hojas.

Der negative Stimmungsgehalt wird wieder in beiden Beispielen durch die weiteren Epitheta deutlich.

In den folgenden Versen zeigt sich, wie die Vorliebe für das Negative eine tiefere symbolistische Prägung durch die Tendenz zum Traumhaft-Immateriellen erfährt:

Past 86 ¡Viento *ilusorio* de mar!

S S 172 Por el balcón abierto á brumas estrelladas
venía un viento triste de mundos *invisibles* ...
Ella me preguntaba de cosas *ignoradas*
y yo le respondía de cosas *imposibles* ...

Besonders die letzten Verse sind ein typisch Jiménez'sches Produkt, das durch Leugnung aller existenziellen Werte eine überaus zarte melancholische, ans Unwirkliche streifende Stimmung schafft.

Neben dem negativen spielt vor allem der unbestimmte Ausdruck eine große Rolle, und zwar wiederum besonders in den älteren Werken:

Am sichtbarsten wird das in dem Epitheton „vago“ betont:

Lab 127 los *vagos* terciopelos de la fronda se mecen
con un rumor de ensueño, desentendido y lánguido.

A S 198 y el aire *vago* de la madrugada
mueve el visillo blanco
de mi ventana abierta ...

Vom sinnlichen Erlebnis gleitet er zum seelischen hinüber, wo das „vago“ als symbolistisches Stimmungsmoment noch wirkungsvoller ist:

Lab 175 Tras los árboles verdes, encenderá el oca
púrpuras y nostalgias que den al sentimiento
una cadencia *vaga* de armonía y de anhelo ...

A T 202 y mis ojos la seguían
con una mirada eterna
donde ponía mi alma
toda su *vaga* tristeza.

Typischer noch für den alles Materiell-Positive und Festumrissene scheuenden Jiménez ist die bewußt unbestimmt gehaltene Aussage durch ein hinzugefügtes „no sé qué“:

Mel 34 Venían á nosotros los sonos melancólicos
de las vísperas dulces de *no sé qué* campanas ...

Wie in den vorhergehenden Beispielen ist auch dieser Ausdruck der Erlebnisstendenz des Unbestimmten häufig in Verbindung mit Abstrakta zu treffen:

A T 25 El cielo gris y violeta
de la tarde fría, daba
no sé qué ensueño al jardín
sin amor y sin fragancia

wodurch diesen indirekt eine qualitative Vielfältigkeit zugesprochen wird, die wieder mit der Vorliebe für Nuancierung in naher Verbindung steht. Besonders deutlich wird das im folgenden Beispiel, das dieses vor aller bestimmten und konkreten Aussage zurückscheuende „no sé qué“ mit einem durch andere Beifügungen schon überaus nuancierten Begriff in Beziehung bringt, dem dadurch eine weitere ans Unwahrscheinliche grenzende Möglichkeit zur Differenzierung zugesprochen wird:

S S 213 erraba un viento triste, que traía en sus alas
yo *no sé qué* nostalgia de adolescencia muerta ...

Diese auf den Flügeln eines irrenden traurigen Windes hergetragene Sehnsucht ist so von einer gleichzeitig reichen und unbestimmten Nuancierung, daß der Ausdruck — ganz im symbolistischen Sinne — ins Irrationale gesteigert wird.

Schon bei einigen der letzten Beispiele wurde offenbar, welche Rolle der träumerisch-ungewissen Ferne bei dem unbestimmten Ausdruck zukommt. Dieser steht deshalb in engster Beziehung zu dem weitenden Ausdruck, der sich hauptsächlich in dem raumdehnenden Adjektiv „lejano“ äußert¹⁾:

A T 125 y por las *lejanas* frondas
yerra una quimera blanca
allá al lado de la fuente
donde llora y llora el agua.

¹⁾ Vgl. die weitenden Ortsadverbien S. 29.

Wie sehr dabei die melancholisch-schweifende Sehnsucht den Ausdruck gestaltet, wird besonders in den folgenden Versen betont:

A T 112 me hundo en un valle *lejano*
 en donde muere la vida
 entre un blando roce de alas
 y una fragancia infinita ...

A T 128 Porque el alma llora y ríe
 y mira cosas *lejanas*
 y consuela la tristeza,
 pero nunca dice nada.

Die träumerische Stimmung, die mit der verfließenden Ferne verbunden ist, begünstigt dabei sehr die seelische Infiltration:

A T 190 Cantan monótonamente
 los grillos del campo; ladran
 perros *lejanos*; el valle
 parece un valle de alma.

Die bisherigen Erlebnisformen waren vor allem durch das in den Jiménez'schen Frühwerken besonders betonte lebensängstliche Moment gekennzeichnet, das sich sowohl im negativen wie in dem alles Lebensnahe, Festumrissene scheuenden unbestimmten und weitenden Ausdruck äußerte.

In der Mittelperiode tritt dagegen häufig eine besondere Aufgeschlossenheit allen von außen kommenden Eindrücken gegenüber in den Vordergrund. Genauigkeit und Vielfalt des Erlebens äußern einen mehr oder minder direkten Willen zur Nuance, der schon vereinzelt und verhüllt bei dem unbestimmten Ausdruck beobachtet werden konnte.

Deutlich tritt diese Tendenz zur Nuance bei der *impressionistischen* Momentbestimmung zutage, die das Flüchtige in den Erscheinungen der Außenwelt charakterisierend festzulegen sucht:

Plat 44 Cuando, al mediodía, voy a ver
 Platero, un transparente rayo
 del *sol de las doce* enciende
 un gran lunar de oro en la plata
 blanda de su lomo.

Di 140 El claro oro de *luz de las cinco*
 se dilata inmensamente

Diesen auf äußerst feiner Beobachtung beruhenden Beispielen mag ein weiteres folgen, das wieder mehr gefühlsmäßig bestimmt ist:

Mel 28 Mujeres de otras partes — *¡sensualidad de agosto!* —
 ofrecen con tristeza, a la ilusión reidora
 la melodía negra de sus ojos divinos

Den impressionistischen Maler verraten auch die folgenden Verse, die in der Steigerung die einzelnen Phasen von Veränderungen festzuhalten suchen:

A T 20 El cielo azul *cada instante es más azul*

Plat 33 Desde allí dentro se veía,
entre la baja esmeralda viciosa,
la aurora que rosaba, *más*
viva cada vez, los velos incolores del oriente.

Der flüchtige Charakter der Erscheinungen wird direkt ausgesprochen in den folgenden Beispielen:

Mel 25 Flores helados de los valles vecinos,
que, en la *luz fugitiva*, un instante se alumbran

Dabei ist wieder eine Neigung zum Immateriellen unverkennbar:

Di 82 La *sombra fugaz* del pájaro de esta mañana por los colores calientes
— color y sol — de la vidriera de Phillips Brooks, se ha trocado en
vuelo de oro

Noch deutlicher tritt das in Verbindung mit Abstrakta zutage:

S S 48 la *caricia errante* del resplandor de oro
que el nuevo día pone sobre el perlado huerto

S S 62 Cuál *ilusión errante* envuelves en fragancia?

Diese Verse verraten wieder durch die starke seelische Infiltration den irrationalen Zauber echt symbolistischer Dichtung.

Wie schon häufiger beobachtet, spielt der *komplexe Ausdruck* eine große Rolle bei den ungeheuer aufnahme- und erlebnisfähigen Symbolisten, die so der Fülle ihrer Eindrücke und Empfindungen in gedrängter Form gerecht zu werden suchen.

Das bei Jiménez sehr häufige „lleno de“ deutet sichtbar diese Erlebnis-tendenz an:

Past 93 Para que mi amor pasara
dulcemente, y perfumado,
soñaba, *llena de malvas*
la tierra de los vallados.

A T 112 noche de lumbres y flores
llena de melancolía

Ein besonders schönes Beispiel ist folgendes:

Est 107 Entre la sombra
voy ... Como no me ves, no soy visto
de nadie. El cielo, *más lejano*
desde que tú te has ido,
tiembla, con la pasión que no sentiste
por mí, *suntuoso y lleno de vacíos*,
abierto mudamente para el extasis
de mi dolor alerta e infinito.

Hier wird die Leere des Herzens, die durch den Fortgang der Geliebten entstanden ist, auf den Himmel übertragen, und um die Macht seiner Empfindungen zu betonen, spricht er von einer Fülle von Leere, ein

Waren der negative und der unbestimmte Ausdruck ganz besonders für die Frühwerke, der impressionistisch-flüchtige und komplexe dagegen vor allem für die Mittelperiode typisch, so kennzeichnen die nun folgenden Ausdrucksarten den nach Vergeistigung seiner Dichtung strebenden Dichter der Spätzeit.

Dem steigern den Ausdruck kommt dabei als typisch lyrischer Erscheinung die vermittelnde Rolle zu. Er findet sich schon in den Frühwerken in der einfachen Steigerung durch „tan“:

A T 141 bajo la luna poniente
 están las cosas *tan* bellas

A T 143 Aquellas novias *tan* blancas

Die Steigerung einer melancholischen Stimmung ist dabei für Jiménez nur zu natürlich:

A T 135 todo está lleno de flores
 por qué estaré yo *tan* triste!

In den späteren Werken erfolgt die Steigerung gern durch schwerwiegende, anspruchsvolle Adverbien, die dem lyrisch-leichten „tan“ bereits sehr fern gerückt sind und den neuen vergeistigten Inhalten entsprechen.¹⁾

Poe 35 Dónde vi yo un paisaje de ciudad
 — barrios abiertos al ocaso
 del mar, con las fachadas de cristales recorridas
 de roja luz sangriente —,
 así, *terriblemente, gloriosamente* único,
 que parecía una mujer?

Poe 76 y el mar, saliéndose, le arrulla
 una alborada
 inmensamente nueva y blanca²⁾

Häufig wird auch dieser steigernde Ausdruck von seiner Schwere gereinigt und vereinfacht, indem das steigernde Moment nur durch inhaltlich entsprechende Adjektive wiedergegeben wird: „Inmenso“ spielt dabei die Hauptrolle (vgl. auch das Adverb „inmensamente“ des letzten Beispiels).

A S 97 Me besó la boca
 con un beso *inmenso*.

Schon dieses Beispiel verrät in seiner Unvorstellbarkeit die Größe des Gefühlsanteils an der Aussage. Noch mehr tritt das in den folgenden Versen zutage, in denen Jiménez'sche Lieblingsvorstellungen durch „inmenso“ eine Steigerung erfahren:

P C 129 el gran sol redondo y grana
 en el silencio *inmenso*

Mel 141 el sueño de la vida flota, *inmenso* y nostálgico ...

¹⁾ Vgl. dazu die Ausführungen über Adverbien S. 32.

²⁾ Vgl. weitere Beispiele für steigernde Adverbien S. 32.

Die letzten Beispiele des steigenden Ausdrucks weisen auf die Äußerung einer Erlebnisform hin, die für den nach vergeistigter Sprache ringenden Jiménez der Spätzeit am typischsten ist: auf den absoluten Ausdruck. Er spiegelt sich in Epitheta wider, die Grenzenloses, Ewiggültiges, Totales und von allem Zufälligen Abstrahiertes andeuten. Er kennzeichnet die letzte Stufe symbolistischen Erlebens, denn in ihm vereinigte sich in vergeistigter Form sowohl die impressionistische Tendenz, Flüchtliges zu fixieren, als auch die symbolistische Neigung, Vielfältiges zu vereinheitlichen — wie es sich im komplexen Ausdruck äußerte —, und sehnsüchtig Unennbares und Fernes zu umfassen — wie es im unbestimmten und weitenden Ausdruck verdeutlicht wurde. Vor allem aber hat der negative Ausdruck in dieser Tendenz zum Absoluten durch eine nun abstrahierende Funktion eine Umdeutung vom Seelischen ins Geistige erfahren.

Den gesteigerten Versuch, Flüchtliges zu fixieren, übernehmen die Adjektive, die Ewiggültiges versinnbildlichen wie „eterno“ usw., denjenigen der letzten allumfassenden Vereinheitlichung Beiwörter wie „total“, und schließlich verdeutlicht sich in „infinito“, „sin fin“ usw. die ins Unermeßliche, ins Absolute gesteigerte weitende Sehnsucht des nach letzten, von allem Zufälligen abstrahierten Werten strebenden Dichters.

Die enge Verbindung z. B. des weitenden und absoluten Ausdrucks mögen folgende Verse aus den Frühwerken bezeugen:

A T 112 me hundo en un valle lejano
 en donde muere la vida
 entre un blando roce de alas
 y una fragancia *infinita* . . .

Die weitende Sehnsucht wird neben „lejano“ durch „infinito“ ausgedrückt, das sich aber in dieser von melancholisch-negativem Erlebnisgehalt gesättigten Umgebung nicht zur Funktion des absoluten Ausdrucks durchdringen kann.

Erst in den späteren Werken enthüllt es diesen Charakter:

Et 110 Me rodea un momento
 infinito, con todo — sin los nombres
 aún o ya —,
 ¡Eterno!

Die ganze Wortwahl, nicht zuletzt „eterno“, „todo“ und auch die hier nicht mehr negativ, sondern abstrahierend wirkende Position „sin“ geben dem „infinito“ diese Tendenz zum absoluten Ausdruck.

Das Gleiche gilt vom folgenden Beispiel:

P C 168 ¡Si yo fuese — inefable —,
 olor frescura, música, revuelo
 en la *infinita* primavera pura
 de tu interior totalidad *sin fin*!

Hier tritt die zum Absoluten strebende vergeistigte Innerlichkeit des späteren Jiménez besonders stark in den Vordergrund. Abstrahierend wirkt

letzten Wahrheit vorzustoßen. So wird z. B. das Jiménez'sche Liebblingssymbol des Allumfassenden und Grenzenlosen, das Meer, in einer an Goethes Sehnsucht nach dem Urbild erinnernden Form gestaltet:

Di 181

DESNUDO!

¡Desnudo ya, sin nada
 más que su agua sin nada!
 ¡Nada ya más!

Este es el mar.

¡Este era el mar, oh mar *desnudo*!

Wie in diesem spielt auch im folgenden Gedicht die Präposition „sin“ eine wesentliche Rolle bei dieser zum Absoluten strebenden abstrahierenden Tendenz:

Bel 92

PRESENCIA

¡Sin una nube del cielo!
 ¡Sin una gasa el cuerpo!
 ¡Viva la gloria eterna;
 la verdad y la tierra!

¡Corriendo libre el agua!
 ¡Sin una norma el alma!
 ¡Viva la luz del día;
 la evidencia y la vida!

¡Ni ilusión ni cansancio!
 ¡Cómo cantan los pájaros!
 ¡Viva lo conocido;
 la mano y el estío!

So wird insofern der Kreis dieses kleinen Kapitels geschlossen, als es an dessen Ausgangspunkt, der Präposition „sin“ wieder anschließt, um an ihr die dichterische Evolution Jiménez' noch einmal zu verdeutlichen. War „sin“ in den Beispielen der früheren Werke der sichtbarste Ausdruck des melancholischen, alles Positive und Lebensnahe negierenden Symbolisten, so ist es jetzt das gegebene und willkommene Mittel, durch Abstraktion von allem Zufälligen die Dinge zu ihrem eigentlichen und absoluten Sein, zur „verdad“ und damit für den dem Leben nun in abgeklärter Haltung zugewandten Symbolisten zur „vida“ im eigentlichen Sinne zurückzuführen.

B. Das Bild.

Schon in der Gestaltung der Epithese, deren Funktion darin bestand, einem einfachen und allgemeinen Vorstellungsinhalt seine einmalige, besondere und differenzierte Existenz zu verleihen, wurde als wesentliches Moment jene umschaffende und neuformende Kraft sichtbar, die die eigentliche Bildfunktion ausmacht.

Sie ergab sich aus der primären Rolle des erlebenden Ichs, aus der symbolistischen Innenschau, die den Eindruck zum Ausdruck umgestaltete, um der Neuartigkeit und Besonderheit des seelischen Erlebens gerecht zu werden.

So kennzeichnete sich schon in der Epithese nicht nur die Notwendigkeit und Bedeutung des bildlichen Ausdrucks, der eine der wichtigsten Möglichkeiten darstellt, den durch die symbolistische Verinnerlichung und damit Bereicherung des Erlebens gegebenen Mangel an Ausdrucksmöglichkeiten zu überwinden, sondern gleichzeitig die sich aus dieser Konzentration auf das erlebende Ich resultierende Eigenart der Bildgestaltung, die weniger von anschaulichen als stimmungsmäßigen Elementen gespeist wird.¹⁾

1. Verhältnis von Ich und Welt.

Es besteht hier also eine enge kausale Bindung zwischen der Bildgestaltung und dem dichterisch zentralen Ich, dessen Entwicklung von einer zentripetalen zu einer zentrifugalen Kraft deshalb auch die bildliche Evolution beeinflussen muß.

Das die Außenwelt sich anverwandeln Ich der früheren Periode drängt sich dabei ebensowohl in den Vordergrund wie das spätere Ich, das sich der während der Mittelperiode mit aller Sensibilität erfaßten Außenwelt anzuverwandeln sucht.

A T 86	Yo estoy solo; nunca tengo quién me dé labios fragantes ni secretos perfumados; á mí no me quiere nadie.
·	— — — — —
	Yo tengo mucha tristeza y pienso en alguien, en alguien que vive en el mundo, un alma que nunca vendrá á besarme.

Auffallend ist in diesen Versen schon das in der spanischen Sprache wie alle Personalpronomina meist unterdrückte „yo“, das hier außerdem durch seine jedesmalige Anfangsstellung eine dominierende und übergeordnete Bedeutung versinnbildlicht. Aus dieser Ichintensität, aus der überbetonten Egozentrität, die nichts außer sich selbst erlebt, ergibt sich das für die ganze Jiménez'sche Dichtung typische, aber in der ersten Periode besonders vorherrschende Gefühl der Einsamkeit und der daraus erwachsenden Melancholie. Dieses im Erleben stets um sich selbst kreisende Ich verströmt sich nun in der unbestimmten Sehnsucht nach einem Du, das dieses Ich aus seiner Einsamkeit erlösen möge. Dieser Sehnsucht nach

¹⁾ Allerdings tritt durch die Entwicklung des seelischen zum geistigen Erleben das Stimmungsmoment in den späteren Werken zurück.

dem Du entspricht vor allem die Tendenz des jungen einsamen Dichters, die Außenwelt seiner Seele anzuverwandeln, alle Erscheinungen des Draußen unter dem verengenden Blickpunkt seiner eigenen Gemütsverfassung zu betrachten und ihnen seine eigenen Stimmungen mitzuteilen. Aus dieser zentripetalen Tendenz der Dichterseele, die die Außenwelt in den eigenen Erlebnisbereich hineinzuziehen sucht, ergibt sich eine Gefühlssteigerung, eine Ichintensität, die ebenfalls für den späteren Jiménez, wenn auch in anderer, vergeistigter Form, bezeichnend ist.

In der Mittelperiode, in der sich der Dichter aus seiner melancholischen und sentimentalischen Selbstversunkenheit zu einem für alle Eindrücke der Außenwelt (die für Jiménez hauptsächlich in der Natur besteht) äußerst sensiblen Symbolisten entwickelt, wird durch die nun eintretende Erlebnisbereicherung in extensivem Sinne das sehnsüchtige Bestreben gefördert, die Erlebnismöglichkeiten durch eine pantheistische Anverwandlung an Funktionen der Außenwelt zu steigern:

Mel 111 Yo también quiero ser de oro, cual la hoja
 mustia, como la fuente vieja, igual que el ocaso ...
 que el otoño me adorne de su melancolía
 con guirnaldas de un oro decadente y fantástico!

De oro, como las amarillas mariposas
 que yerran por los verdes espectrales del campo,
 como los prados tristes de largas sombras, cual las
 lagunas quietas, tibias de un solitario encanto ...

Äußert sich in diesen Versen aus der Mittelperiode die Tendenz, Funktionen der Außenwelt sich zu eigen zu machen, noch in indirekter Weise, indem ganz den impressionistischen Neigungen dieser Zeit entsprechend ein verschiedener Naturerscheinungen anhaftender Farbwert als das Erstrebenswerte gilt, so spricht sich diese Sehnsucht nach umfassenderem Erleben deutlicher aus in den späteren Dichtungen:

Bel 95 ¡Si fuera yo como un lugar
 del mar o el cielo; el mismo y otro siempre, con las olas,
 el mismo y otro siempre, con las nubes

Hier greift die Sehnsucht, an der Erlebnisfülle der Natur teilzuhaben, auf Erscheinungen über, die der Vorliebe des späteren Jiménez für das Grenzenlose und Allumfassende am meisten entsprechen: dem Meer und dem Himmel. In ihnen hat auch die von diesem statischen Dichter bevorzugte Bewegung, die in sich geschlossen und konstant ist, absolute Gestalt gewonnen.¹⁾

Wie sehr es dem späteren Jiménez gelingt, sich das Erleben der Natur zu eigen zu machen und sein Fühlen dadurch wahrhaft zu bereichern, zeigen folgende Verse aus einem der letzten Bücher, die durch die Überschrift „Yo“ wieder die nun geweitete Egozentrizität hervorheben:

¹⁾ Diese Art von Bewegung war auch bei der Nominalisierung von Verben hervorgehoben worden, womit ebenfalls der Neigung zum Statischen bei Jiménez entsprochen wurde.

Poe 20

YO

A veces, sientó
 como la rosa
 que seré un día, como el ala
 que seré un día;
 y un perfume me envuelve, ajeno y mío,
 mío y de rosa;
 y una errancia me coje, ajena y mía,
 mía y de pájaro.

Diese Entwicklung von einem zentripetalen Ich, das die Außenwelt in seinen Erlebnisbereich hineinziehen will, zu einem zentrifugalen, das in die Außenwelt hinausstrebt, um an ihrem Erleben teilzuhaben, diese Evolution von einer Ichintensität zu einer Ichextensität tritt noch klarer in dem folgenden kleinen Gedicht zutage, in dem bereits eine mystische Verschmelzung von Natur und Seele stattgefunden hat:

Bel 24

21 DE OCTUBRE

¡No sois vosotras, dulces, bellas ramas,
 rojas, las que os mecéis
 al viento último; es mi alma!

Diese Übersteigerung und Weitung des Ich, die die Folge der aus egozentrischer Einsamkeit geborenen Sehnsucht nach Überwindung dieser Einsamkeit ist, äußert sich nicht nur dadurch, daß die Außenwelt der eigenen Seele angeglichen wird, wie das vor allem in den älteren Werken Jiménez' der Fall ist, oder später das Ich nach Erlebnisbereicherung durch Anverwandlung an Funktionen der Außenwelt strebt, sondern sie verdeutlicht sich in fast dialektischen Formen, die bei dem späteren, nach letzten Wahrheiten strebenden Dichter nicht selten sind:

Et 153

YO no soy yo.

Soy este
 que va a mi lado sin yo verlo;
 que, a veces, voy a ver,
 y que, a veces, olvido.
 El que calla, sereno, cuando hablo,
 el que perdona, dulce, cuando odio
 el que pasea por donde no estoy,
 el que quedará en pie cuando yo muera.

Die Schaffung eines dualistischen Ichs erinnert wieder an die Sehnsucht nach einem Du der Frühperiode, die jedoch hier auf eine idealisierte Abstraktion des eigenen Ich, gewissermaßen auf die unsterbliche seelische Substanz gerichtet ist. Noch deutlicher spricht sich das in einem kleinen Gedicht aus den letzten Werken aus:

Bel 16

¡Esta vida, que amo
 más que mi vida, — movimiento,
 dentro de mí, de un yo inmortal, más yo
 que yo — ¡que me hace
 sombra y olvido, que me hace
 afán y luz!

Das Ich ist in flutende Bewegung verwandelt und so seiner irdischen Schwere entkleidet. In dieser Umsetzung seines eigenen Ich in seelische Bewegung verdeutlicht sich die ins Geistige gehobene Tendenz, Materie in seelische Atmosphäre aufzulösen. Wie die Materie auf diese Weise von engen räumlichen und häufig zeitlichen Grenzen befreit wurde, so wird hier das Ich über sich selbst hinaus in die Unendlichkeit geweitet. Die Ichintensität der Frühperiode und die Ichextensität der späteren Zeit gehen in diesem neuen, nach letzten Werten strebenden Icherlebnis eine vergeistigte Bindung ein.

Diese drei Phasen des Icherlebnisses in seinem wechselnden Verhältnis zur Außenwelt bis zur Flucht in metaphysische Regionen bestimmen im wesentlichen die Bildgestaltung. Die Übertragung eigener Seelenkräfte auf die Natur, wie sie vor allem der Frühperiode eigen war, bedingt die besondere Art der Beseelung und das Stimmungssymbol, das in der Schilderung von Landschaften das Stimmungsbild des eigenen Herzens wiederzugeben sucht. In Metapher und Vergleich spiegeln sich die verschiedenen Formen der Ichweltverschmelzung, während das eigentliche Symbol, das das Sinnbild einer Idee ist, dem vergeistigten Icherlebnis der Spätzeit entspricht.

2. Die Anrede.

Wie sehr die aus der übersteigerten Egozentrität sich ergebende Einsamkeit die Sehnsucht nach dem Du wachruft, prägt sich am sichtbarsten in der häufigen Anrede an alle möglichen Erscheinungen der Natur oder auch an abstrakte Begriffe aus, wodurch ein scheinbares Zwiesgespräch in Szene gesetzt wird, das den Dichter von dem Gefühl der Einsamkeit befreit:¹⁾

A T 166 *Corazón, corazón mío*
que en la sombra estás latiendo,
un día, con sol y flores
quedarás parado y yerto.

Diese Zwiesprachen mit dem eigenen Herzen oder der Seele sind in dem Jiménez'schen Werke überaus häufig anzutreffen.²⁾ Sie sind die einfachste Form der Dugestaltung und dementsprechend in den Frühwerken vielleicht noch häufiger als später anzutreffen.

Die Innigkeit der Naturbeziehung findet in der folgenden Anrede Ausdruck:

A T 130 *Pobre primavera mía,*
cómo sufres

in der der Dichter sich den Frühling als Leidensgefährten erwählt.

¹⁾ Wie groß das Bedürfnis nach solchen Zwiesgesprächen ist, beweist das Buch „Platero y Yo“, dessen Titel schon die Verbundenheit des Dichters mit seinem Eselchen anzeigt, und dessen Inhalt ein einziger Dialog ist.

²⁾ Vgl. auch S. 45.

In den späteren Werken treten wieder grenzenlose Erscheinungen wie Meer und Himmel in den Vordergrund:

A S 200 ¡Anda, *cielo*, dime que sí!

Dabei ergibt sich aus deren Macht und Größe leicht eine Steigerung zum feierlichen Vokativ, der aber zwischen Natur und Ich eine Distanz schafft, und deshalb in dem von der „Du“-Sehnsucht getragenen Werke von Jiménez weniger häufig ist:

Di 185 ¡Oh *mar*, *cielo rebelde*
 caído de los cielos!

Zu den Naturerscheinungen gesellen sich später abstrakte Begriffe. Emanationsartige Erscheinungen sind dabei nicht selten:

P C 61 ¡Con qué deleite, *sombra*, cada noche,
 entramos en tu cueva!

P C 26 ¡No te vayas, *recuerdo*, no te vayas!

Auch abstrakt-absolute Begriffe werden in die enge Bindung der Zwiesprache einbezogen:

P C 168 *Eternidad*, *belleza*
 sola, ¡si yo pudiese
 en tu corazón único, cantarte,
 igual que tú me cantas, en el mío
 las tardes claras de alegría de paz!

Wenn Spitzer das Grundthema der symbolistischen Dichtung „die Zwiesprache des Dichterherzens mit der Unendlichkeit“ nennt¹⁾, so erweist sich auch hier Jiménez in buchstäblichem Sinne als Symbolist.

3. Die Beseelung.

Die aus der egozentrischen Einsamkeit erwachsende Sehnsucht nach dem Du bestimmt auch die Art der Beseelung im Jiménez'schen Werke, die aus der Übertragung eigener Gefühlskomplexe auf Naturerscheinungen aus diesen ein Echo ihrer Leiden macht. Dieses Bestreben, die Außenwelt den Funktionen seiner Seele anzuverwandeln, ist vor allem für den jüngeren Jiménez typisch, der sich noch nicht mit der offenen Sensibilität den von außen kommenden Eindrücken hingeeben hat. Allerdings tritt auch bei diesem später auf realerer Basis erfolgenden Konnex mit der Außenwelt das Ich nicht von seiner Zentralstellung zurück, so daß die Dinge und Naturerscheinungen bei Jiménez eigentlich nie ihre eigene Seele offenbaren können. Der Dichter lauscht trotz aller neuen Aufgeschlossenheit auch später zu sehr in sich selbst hinein, als daß er die geheime Sprache der Dinge so verstehen lernen könnte, wie es z. B. Rilke tat. So beschränkt sich die Beseelung bei Jiménez auf die Übertragung eigener Seelenkräfte, wie es der zentripetal gerichteten Kraft des Ichs der Früperiode besonders entspricht:

¹⁾ Vgl. Spitzer, „Aufsätze“ S. 285.

Diese Art von Belebung abstrakter Begriffe ist, wie schon erwähnt, bei Jiménez nicht sehr häufig zu finden, da sie der symbolistischen Vorliebe für andeutende und stimmungschaffende Bildlichkeit wenig entspricht.

4. Der Vergleich.

In der Beseelung verriet sich bei Jiménez eine von der Sehnsucht nach dem Du getragene zentripetal wirkende Bewegung, die die Außenwelt durch Übertragung eigener Seelenzustände in den eigenen Erlebnisbereich hineinbezieht. Es war so eine Verschmelzung von Ich und Welt bewirkt worden, die einer Steigerung des Icherlebnisses im Sinne einer Ichintensität diente, wie sie besonders für den jüngeren Jiménez typisch ist. Diese Beseelung spielt deshalb auch vor allem in den älteren Werken eine Rolle, zu deren wesentlichstem Bildfaktor sie gehört.

Im Gegensatz zu der von Bewegung getragenen Beseelung beruht der Vergleich auf statischem Erleben, da er zwei Bildsphären auf gleicher Ebene nebeneinanderstellt und in ihren Ähnlichkeiten aufeinander bezieht.¹⁾ Aber nicht nur deshalb mag er in dem ganzen, von statischem Erleben bedingten Werke Jiménez' einen so bedeutenden Platz einnehmen, sondern weil er auch formal die Bedingungen dieses Weltgefühls durch seinen vorwiegend nominalen Stil erfüllt.

Seiner Bedeutung entsprechend findet sich der Vergleich bei Jiménez in allen Schattierungen, vom zögernd-tastenden Vergleich und einer das Unwirkliche des Bildes betonenden Als-Ob-Haltung bis zu einem durch verschiedene Partikel konstruierten reinen Vergleich, um sich schließlich im identifizierenden Vergleich, der jegliche Vergleichspartikel unterdrückt, metaphorischem Ausdruck zu nähern.

Im zögernden Vergleich und in der Als-Ob-Haltung kennzeichnet sich wieder die Tendenz des unbestimmten Ausdrucks. Wie in der Frage, dem Konjunktiv oder einem eingeschobenen „no sé“ offenbart sich auch hier die Scheu vor festgelegter und festumrissener Realität. So fungiert z. B. ein unsicheres „parece“ gewissermaßen als Retardierungsmoment bei der Ichweltverschmelzung:

A T 190 Cantan monótonamente
 los grillos des campo; ladran
 perros lejanos; el valle
 parece un valle del alma.

Past 9 mi corazón parece
 un paisaje del campo.

Nur die Möglichkeit, nicht die Wirklichkeit, wird auch bei Vergleichen zwischen außenweltlichen Erscheinungen betont:

S S 215 Ríos de luna verde parecen los senderos

¹⁾ Vgl. dazu Pongs S. 241 ff., der bei der Unterscheidung von Beseelung und Vergleich auf ihre Polarität hinweist, insofern als die Beseelung dynamisches, der Vergleich aber statisches Weltgefühl verrät.

In diesem unbestimmten Vergleich aus der Mittelperiode, der einen flüchtigen Vergleich andeutungsweise festlegen möchte, läßt sich gleichzeitig wieder ein Wille zur Nuance erkennen, wie er für diese Zeit bezeichnend ist.

Deutlicher tritt das noch in den folgenden ausgesprochenen Als-Ob-Vergleichen zutage:

S S 126 hay cual un blanco volar
sobre las verdes campinas;

Plat 23 Alrededor, el campo enlutó su
verde, cual si el velo morado
del altar mayor lo cobijase.

Leise auf irrealer Bildlichkeit weist der folgende Als-Ob-Vergleich hin:

S S 135 Y hay allá en el fondo último
y misterioso del agua
como una ilusión de copas
fúnebremente doradas . . .

Äußert sich im tastenden und Als-Ob-Vergleich die unsichere und nur die Möglichkeit der Ähnlichkeit zweier Vorstellungsinhalte andeutende Geste, wie sie vor allem den jüngeren Jiménez kennzeichnet, so drückt der mit verschiedenen Partikeln konstruierte reine Vergleich, der zwei verschiedene Inhalte objektiv urteilend nebeneinanderstellt, noch klarer den Willen aus, der aus der allmählich wachsenden sensitiven Offenheit der Außenwelt gegenüber sich ergebenden Fülle des Erlebens gerecht zu werden. Und zwar hilft der Vergleich einmal, die Beschaffenheit besonderer, unausdrückbarer Empfindungs- oder Vorstellungsinhalte durch Ähnlichkeitshinweise anzudeuten oder näher zu bezeichnen — es wäre dann wieder der für die Mittelperiode besonders typische nuancierende Ausdruckswille festzustellen —, und andererseits offenbart sich in der Aufzeigung von Ähnlichkeiten die dem komplexen Ausdruck ähnliche Tendenz, verschiedene, oft dissonierende Inhalte auf eine gleiche vereinheitlichende Ebene zu bringen. So stellt der der Außenwelt sensitiver zugewandte Dichter z. B. die Bewegung von Wasser und Schmetterling annähernd nebeneinander, wobei das murmelnde, an den Erdboden gebundene Fließen des Wassers durch das Jiménez'sche entmaterialisierende Bestreben dem leichten erdbodenbefreiten Flattern des Schmetterlings angeglichen wird:

S S 154 Va el agua
de flor en flor, como una
mariposa que cantara . . .

So wird im Vergleich auch die Besonderheit des Ichweltverhältnisses offenbar:

Plat 54 La tormenta palpitaba sobre el
pueblo hacía una hora, como un
corazón malo

S S 125 El alma siente, lo mismo
 que un remanso, flores rosas,
 — de un rosa vivo, — amarillas,
 — de un amarillo de gloria. —

Ähnlich wie bei der Beseelung werden wieder Erscheinungen der Natur menschlichen Funktionen angeglichen, und umgekehrt sucht die Seele sich durch Angleichung an Naturerscheinungen an Erlebnismöglichkeiten zu bereichern. Für diese extensive Steigerung des Icherlebnisses werden nun die Beispiele seit der Mittelperiode häufiger:

A S 186 — Era una hora
 tranquila, de esas en que el sueño
 brota el vivir; cuando es el universo un mago
 trastorno, y es el alma como un inmenso lago
 con orillas de oro...—

In echt symbolistischer Weise aber gleiten, wie das letzte Beispiel bezeugt, die Vergleiche in irrationalen Ausdruck hinüber.

In den späteren Werken tritt das Meer als Symbol des Absoluten, Unendlichen als Vergleichsmoment hervor:

Di 231 Te digo al llegar, madre,
 que tú eres como el mar; que aunque las olas
 de tus años se cambien y se muden,
 siempre es igual tu sitio
 al paso de mi alma.

Ein besonders schönes Beispiel für dieses vergleichende Wechselspiel zwischen Mensch und der ins Gewaltige gesteigerten Natur ist das folgende:

Est 19 Cual la brisa, recuerdas
 al viento
 al mar, como el arroyo
 recuerdas
 cual la vida, recuerdas
 al cielo;
 recuerdas, cual la muerte
 la tierra.

Das ganze Gedicht besteht sozusagen aus eingeschachtelten Vergleichen, denn das hier zur bloßen Partikel erstarrte Verb „recuerdas“, das viermal wiederholt wird, deutet weitere Vergleiche an. Es werden so jedesmal mehrere Bildsphären nebeneinander gestellt. Die Geliebte wird zunächst mit einfacheren Naturerscheinungen verglichen, mit „brisa“ und „arroyo“, die die vom jüngeren Jiménez besonders bevorzugte sanftere, sehnsüchtige Bewegung symbolisieren. Sodann greift der Vergleich auf Abstrakta wie Tod und Leben über. Alle diese Bildkräfte lassen nun aber gemeinsam mit der Geliebten dritte Vorstellungskreise von gewaltigem Ausmaß aufleuchten. Das Bild der geliebten Frau wird so von „brisa“ und „arroyo“ zu Bewegungsmächten wie „viento“ und schließlich das alle Bewegung zur Konstanz und Absolutheit erhebende „mar“ geführt und so gleichzeitig

zu Raumgrößen von sich steigernder Unendlichkeit wie Meer, Erde und Himmel geweitet, wobei Tod und Leben, was für den abgeklärteren J. typisch ist, der Allgewalt der Natur untergeordnet werden. Die Mischung von Konkreta und Abstrakta gestaltet das Ganze wieder zu einem äußerst komplexen Vorstellungsgebilde, was formal durch die Vergleichseinschachtelung nur unterstrichen wird.

Im folgenden Beispiel hat die Tendenz zur Ichweltverschmelzung ebenfalls eine seltsame Vergleichsverschachtelung entstehen lassen:

Et 32 El dormir es como un puente
 que va del hoy al mañana.
 Por debajo, como un sueño
 pasa el agua.

Der Ausgangspunkt ist eine menschliche Funktion: „dormir“, die mit einer Brücke verglichen wird. Dann aber wechseln menschliche und weltliche Bildsphären ihren Platz — der Ausgangspunkt wird jetzt das Wasser —, so daß ein in sich geschlossenes ineinander verwobenes Ganze von Ich und Welt entsteht.

War im reinen Vergleich schon der Hinweis auf eine nur mögliche Bildsphäre, wie er sich in der Als-Ob-Haltung ausdrückte, unterdrückt, so betont der identifizierende Vergleich noch mehr die Realität der vergleichenden Bildsphäre, so daß fast schon ein metaphorischer Ausdruck entsteht:

Past 156 mi corazón, ya lo sabes,
 es un remanso dormido;
 tiene un agua de cristal,
 le han quitado el estribillo.

Die Realität des Bildkreises wird noch durch dessen Ausweitung unterstrichen.

Auch in den folgenden Versen liegt der ganze Schwerpunkt im bildlichen Ausdruck:

Past 82 Las palabras de las madres
 — — — — —
 Son tristezas, que se abren
 en la sombra, por caminos
 que van á morir á un cielo
 que ván á la gloria, ríos
 celestes, frondas de oro,
 caminitos florecidos...

 ascensiones irisadas
 alegre y dulcísimo.
 Son pájaros que se posan
 en los ojos de los niños,
 sonrisas para sus bocas,
 mariposas, lumbres linos,

Der Ausgangspunkt ist wiederum das Menschliche, das zunächst durch den Vergleich mit „tristezas“ eine intensivierende Steigerung des seelischen Erlebens erfährt, dann aber extensiv auf vielfältigste Naturerscheinungen übergreift, um in der Angleichung an deren Funktionen bereichert zu werden.

Gleiche Tendenzen verrät auch das folgende kleine Gedicht:

Poe 13 Alrededor de la copa
 del árbol alto,
 mis sueños están volando.

Son palomas, coronadas
de luces puras,
que, al volar, derraman música.

¡Cómo entran, cómo salen
del árbol solo!
¡Cómo me enredan en oro!

In dieser ausgeführten Bildlichkeit, die vor allem bei dem Naturerleben verweilt, verrät sich die besonders für den älteren Jiménez typische Tendenz, im Anverwandeln seelischer Funktionen an außenweltliche sein Ich durch Weitung im Erleben zu bereichern, wobei ein Streben nach intensivierender Steigerung des Erlebens, wie einige Beispiele bewiesen, nicht ausgeschlossen ist.

5. Die Metapher.

Mit dem identifizierenden Vergleich war die Schwelle zur Metapher erreicht. Durch die Aufgabe jeglicher Vergleichspartikel, die den Übergang zum Phantasiebild deutlich kennzeichneten, näherte sich der identifizierende Vergleich dem Verschmelzungspunkte beider Bildsphären, der erst die Metapher ausmacht, in der ähnlich wie bei der Beseelung wieder ein In-einserleben stattfindet.¹⁾

Der metaphorische Ausdruck, der dem identifizierenden Vergleich noch sehr nahe steht, ist derjenige, der die neue Bildsphäre durch eine Apposition einführt:

Past 141 se murió la molinera,
 rosa y música del valle.

Bleibt es bei diesem Beispiel eigentlich nur bei einer Neubenennung der ursprünglichen Vorstellung, so wird die Apposition in den nächsten Beispielen Mittelpunkt eines größeren Bildkreises:

Mel 67 es que el olor, mujer, les llega por tu mano,
 desde tu corazón, jardín de sentimiento?

Poe 96 ¡Nube, blanca,
 ala rota — ¿de quién? —
 que no pude llegar — ¿a dónde? —

1) Vgl. dazu die Ausführungen von Pongs S. 241 ff. und Meyer, „Stilistik“, S. 118.

Größere umgestaltende Kraft verrät die Übertragung fremder Eigenschaft, wie z. B. im folgenden Beispiel, in dem ein Traum durch die Zuordnung eines Straßennetzes in ein der Großstadt ähnliches komplexes Gebilde verwandelt wird:

S S 51 Tras la cristalería medito, canto, leo
 y por las avenidas de mi sueño voy

Für Jiménez typisch ist hier die Abgeschlossenheit hinter dem Fenster, in der er sein Leben als Traum lebt.

Im folgenden Beispiele wird ein solcher genetivischer metaphorischer Ausdruck wieder Stützpunkt eines ausgeführten Bildes:

Bel 57 Toda la noche interna navegando,
 —¡los buques negros de mis sueños;
 horas grandes por dentro, eterno reloj rápido

Diese Arten von Metaphorik sind, besonders in den späteren Werken, nicht selten bei Jiménez anzutreffen. Das folgende, mit „Figuraciones“ überschriebene Gedicht enthält eigentlich nur eine Fülle solcher appositiveller oder genetivischer Metaphern, die jedesmal neue Bildkreise öffnen. Wie im Nominalstil stehen diese abrupt nebeneinander, um gemeinsam ein Übergeordnetes zu suggerieren: das gesteigerte Lebensgefühl, das in dem abschließenden Ausruf „vida única“ seinen Ausdruck findet:

Bel 20 ¡Oh días de colores en la noche:
 auroras — dalias de oro con rocío—
 del túnel de los sueños;
 cenites — techos mágicos en llamas—
 de la cueva del sueño;
 —faisanes contra el ocaso grana—
 ponientes de la cárcel del ensueño
 —... belleza involuntaria y tarda, siempre
 para el desprevenido,
 para el desconcertado; vida única!—

Häufig sind auch Verben an der Bildgestaltung beteiligt:

A T 19 Gira el horizonte,
 huye la colina, tiembla
 el valle, se vá el sendero...
 y todo a la claridad
 dulce de la luna nueva...

Diese Umgestaltung der Natur in einen von verhaltener oder sehnsüchtig weitender Bewegung erfüllten Kosmos weist wieder auf die mit ähnlichen Kräften begabte Seele des jungen Dichters hin. Dieser weitenden Bewegung steht die verschwommene zur Seite:

A T 61 Y bajo la quieta linfa
 verdinegra, flota un sueño
 de sol, un sueño de oro,
 un sueño de troncos secos.

Die Tendenz zum unbestimmt-verschwommenen Ausdruck unterstreichen auch die folgenden Verben:

A T 39 Allá en el valle sin flores,
sin esquilas y sin ecos,
se esfuman entre humo blanco
las casas del pueblo viejo.

A T 20 los jardines enfermos
se inundan para mi alma
de músicas y aleteos.

Hier geht die Bewegung in Verschmelzung über. Aus dem Garten entsteht ein komplexes Gebilde. Die gleiche Verschmelzungstendenz weist „ahogar“ auf:

Mel 29 Las farolas se ahogan en el cristal del río...

Gleichzeitig wird hier ein neues, echt symbolistisches Bildmotiv angeschlagen: das Spiegelbild¹⁾. Bei Jiménez spielt es eine ganz besondere Rolle, da es seiner Angst und Flucht vor allem Positiven, Festumrissenen und materiell Gebundenen in denkbar günstigster Weise entspricht. Der Spiegel gibt dem Wirklichen traumhaft-irreale Aspekte, was vielleicht den jüngeren Jiménez besonders fesselte; er löste ihre Materie in schimmernden Glanz auf, wie es den Tendenzen der Mittelperiode entsprach; und dem späteren Jiménez mußte das Spiegelbild als die Abstraktion der Wirklichkeit erscheinen.

Bilder von träumerischer Süße werden so vor allem in den früheren Werken gestaltet:

S S 213 La orilla era de flores lucentes cual bengalas
y la luna temblaba en el agua despierta ...

Mel 37 Nimbos de ensueños vago, transparente y difícil,
complican las chillonas botellas de licores
en las que un fino rayo de sol de última hora
enciende policromas y lentas confusiones...

Dabei wird oft im Spiegelbild die Wirklichkeit an Intensivität übertraffen:

S S 73 sueña es sol vivos fuegos en la cristalería

So wird eine flüchtige Landschaft doppelt erlebt, am Wagenfenster des fahrenden Zuges²⁾ und in den Augen der Mitfahrenden:

¹⁾ Spitzer hebt z. B. Régniers Freude am Statuarischen hervor, das sich „abspiegeln läßt“. („Stilstudien“ II S. 68.)

²⁾ Übrigens ein von Jiménez (wie alle abschließenden Fensterplätze, s. oben) gern eingenommener Platz, wie die Überschrift „EN TREN“ vieler Gedichte beweist. Ewigflüchtige Landschaft, die eine Fülle unbestimmt-verschwommener Aspekte gewährte, dabei die Möglichkeit einer umfassenden Übersicht bot, kam den Erlebnistendenzen, die sich im impressionistisch-flüchtigen, im unbestimmten, komplexen und allumfassenden Ausdruck spiegelten, sehr entgegen.

Mel 31 Dentro, la luz adorna de gala de colores
 la estancia volandera, como un nido de encanto,
 y en los ojos de todos van estampas cambiantes,
 con destellos sangrientos, cenicientos, dorados...

Auch hier ist die Reflexerscheinung wieder stärker als die ursprüngliche.

Im folgenden Beispiel werden im Spiegelbild Tiefendimensionen geschaffen, die irrealen Hintergründe aufleuchten lassen:

Mel 141 La copla de amor ya tiene un sentido trágico:
 en el mirar de los ojos apasionados
 el sueño de la vida flota, inmenso y nostálgico...

Wird in diesen Versen im Blick der Augen der unermessliche und sehnsüchtige Traum des Lebens eingefangen, so versinnbildlicht sich für den späteren Jiménez in der „noche“ der „divino espejo“, der die sehnsüchtig erstrebten Ewigkeitswerte spiegelt:

Bel 93 ¡Noche; lago tranquilo,
 donde miente mi vida
 su eternidad, copiando
 su día fujitivo inmensamente, donde
 mi corazón está, entre las estrellas,
 copiado, como entre la copia
 —cercana e imposible
 de un almendral en flor en un remanso!

—¡Perpetua amiga, sin los celos ni la envidia
 de nadie de los días; noche!—

¡Noche; divino espejo,
 en que el cuerpo se ve su alma; igual,
 profunda redención de todo el hombre, eterna
 engañadora, nunca, nunca
 infiel a tu mentira
 de justicia y belleza!

In diesem Gedicht sind viele Jiménez'sche Tendenzen in vergeistigter Form enthalten. Die Nacht, die für den jüngeren Jiménez der träumerisch-irreale Hintergrund seiner negativ-melancholischen Seelenstimmungsbilder war, wird nun, in einer metaphorisch gewandelten Anrede, zu einem stillen See, in dem das Leben seinen flüchtigen Tag weiten und sich Ewigkeit vortäuschen kann, wird zu dem göttlichen Spiegel, der dem nach Entmaterialisierung strebenden Dichter das Bild seiner Seele hervorzaubert und seine Sehnsucht nach Gerechtigkeit und Schönheit in einem ewigen Wahn erfüllt.

Vergeistigte unendliche Sehnsucht bestimmt auch sonst den metaphorischen Ausdruck seiner späteren Gedichte:

P C 128 Mi ciudad interior también se estiende
 hacia el ocaso, persiguiendo
 el caer del sol triste.

¡Jardines de mi alma,
 atravesados, uno tras otro, por las graves luces nunca últimas,
 cárceles, muros de mi alma,

deslumbrados, arriba, de nostalgias infinitas;
y luego, costas solas de mi alma,
al nunca puesto mar poniente!

Die Verschmelzungstendenz von Ich und Welt, die in der späteren Zeit vor allem in dem Anverwandlungsbestreben an Funktionen der Außenwelt besteht, findet hier ihren Niederschlag in den metaphorischen Ausdrücken „ciudad interior“, „jardines de mi alma“ und „costas solas de mi alma“, die in der Sehnsucht nach Ewigkeitswerten zu unendlichen Vorstellungsinhalten wie „ocaso, sol, mar“ geweitet werden. In dem Ausdruck „ciudad interior“ hat sich dabei die Komplexität des Erlebens, die besonders für die Mittelperiode typisch war, verdichtet¹⁾.

In dieser Anverwandlung an die Außenwelt, besonders an die Natur, in der Aufnahme neuer wesensfremder Kräfte und der damit verbundenen Weitung und Bereicherung seines Erlebens wird dem Dichter zuzeiten Erfüllung seiner Sehnsucht:

Poe 78

VUELTA

Arbol que traigo en mí, como mi cuerpo,
del jardín; agua, alma;
¡qué música me hacéis allá en mi vida;
cómo soy melodía y ritmo y gracia
de ramas y de ondas
de ondas y de ramas;
cómo me abro, con vosotras, y me cierro
cojiendo el infinito,
y dejándolo ir — luces y alas!—

In ein metaphorisches Bild eingefangen ist die erfüllte Sehnsucht nach Unendlichkeit auch in dem folgenden kleinen Gedicht aus der Spätzeit:

Poe 34

LA CORRIENTE INFINITA

En mí la cojo yo, desde mi hora,
entre las dos orillas
de mi alma y su imagen infinita,
en mí la cojo, pura,
como si, en ella, el largo tiempo oscuro de los hombres
no hubiera sido más que clara eternidad.

Jiménez'sche Lieblingsvorstellungen und -tendenzen kommen hier wieder in vergeistigter Form zum Vorschein. Die Unendlichkeit wird in fließende Bewegung aufgelöst, in der alles Dunkle des Lebens in durchsichtig klare Ewigkeit verwandelt wird.

1) Der Vorstellungsinhalt von „Stadt“ ist bei Jiménez aber sicherlich ein anderer als bei den Expressionisten, an die er erinnert. Für diese, z. B. Verhaeren, die einen wirklich positiven Konnex mit der Stadt und ihrem atemraubenden Rhythmus (wie der Großstadt) gewonnen haben, ist diese das Symbol menschlicher Schöpfungs- und Schaffenskraft, das Sinnbild gesteigerter und Form gewordener Aktivität und der Ausdruck ihres Kollektivismus! Jiménez jedoch erblickt in der Stadt wohl nur das komplexe, labyrinthartige Gebilde, dem er innerlich fern steht. So erlebt er auch New York im „Diario“ nicht als mitschaffender Expressionist, sondern mit der Innenschau eines einsamen Symbolisten.

6. Das Symbol.

Durch die umformende und neuschaffende Kraft ist die Bildgestaltung ein wesentlicher Faktor bei der Überwindung des durch die Besonderheit des seelischen Erlebens gegebenen Mangel an Ausdrucksmöglichkeiten. Im besonderen Maße gilt das jedoch vom Symbol, das den Ausdrucksforderungen dieser verinnerlichten Dichtung am ehesten entspricht, auf welche Tatsache schon der Name „Symbolismus“ hinweist.

Daraus ergibt sich aber gleichzeitig die Entwicklung eines symbolisierenden Stilwillens, der weit über das eigentliche Symbol hinaus auf alle möglichen Stilelemente übergreift, um sich überall kundzutun als andeutende Geste, die auf ein Geheimnisvolles und Unausdrückbares des seelischen Erlebens hinweist. Besonders stark machte sich dieser symbolisierende Stilwille bei der Epithese bemerkbar und wird auch im folgenden rhythmisch-klanglichen Kapitel eine Rolle spielen.

Neben dieser Funktion als ständig auf ein Transcendentales hinweisende Geste tritt das Symbol, das einem geschlossenen Erlebnis- oder Vorstellungskomplex Gestalt verleiht, etwas zurück, da es dem innigen Ineinanderweben von außenweltlichen Eindrücken und seelischen Empfindungen, die den reifen Symbolisten kennzeichnen, als Ausdrucksmittel weniger entspricht als das andeutende Symbol. Es ist deshalb hauptsächlich in den Zeiten der stärkeren Ichintensität anzutreffen, in denen die Seele des Dichters mit sich selbst am meisten beschäftigt ist, also in der Frühperiode und der Spätzeit. Und zwar entspricht den in den eigenen zumeist recht melancholischen Empfindungen am meisten verstrickten älteren Dichtungen das Stimmungssymbol, während der vergeistigte Symbolist der Spätzeit nach Symbolen sucht, die eine Idee verkörpern.

Der Idealfall, der auch von den französischen Symbolisten erstrebt wurde¹⁾, ist dabei das Symbol, das, wie Gundolf es ausdrückt, „Gestalt eines Wesens“ ist, „mit ihm zusammenfällt“ und darstellt, „was es ist“, in dem „die Empfängnis von Form und Inhalt gleichzeitig“ ist²⁾. Solche Symbole, bei denen man im Zweifel ist, ob die Landschaft oder ein anderes Dargestelltes nur für sich oder gleichzeitig noch als Sinnbild eines seelischen Zustandes oder einer Idee sprechen soll, sind aber wohl, auch bei den französischen Symbolisten, seltener anzutreffen. Jedenfalls aber wird die Interpretation solcher Symbole recht schwierig, und in den meisten Fällen muß man sich mit Hinweisen und Vermutungen begnügen.

Es erklärt sich aus der Jiménez'schen Entwicklung des Ich-Weltverhältnisses, daß solche Symbole, in denen das Dargestellte neben seiner Funktion als Sinnbild eines fremden Inhaltes ein Eigenleben hat, erst in den späteren Werken anzutreffen sind, nachdem ein wirklicher Kontakt mit der

1) Vgl. E. Faguet, „Sur le Symbolisme“ S. 398: „... le symbolisme, en effet, consiste à exprimer sa pensée ou son sentiment par des allégories qui ne sont pas artificielles ou qui le sont le moins possible. Par exemple, un aspect de la nature, mis en parallèle avec un état d'esprit: mieux encore, une description dont on ne peut pas savoir si elle veut rendre un état de la nature ou un paysage d'âme, tant il y a de concordance entre ces deux objets: ce sont des symboles.“

2) Vgl. F. Gundolf, „Shakespeare und der deutsche Geist“ S. 2.

Außenwelt während der Mittelperiode stattgefunden hat. In den früheren Werken sind diese Symbole, die als Stimmungssymbole hauptsächlich Landschaftsbilder sind, nie ganz frei von eigenmächtig-beseelender Umgestaltung, wenngleich manches wirklich empfunden scheint, wie z. B. in dem folgenden Gedicht:

AT 231 El triste jardín se pierde
 en la tarde dulce y quieta;
 las sendas son de violeta
 entre el parterre fresco y verde.

 Lejos, el campo se esfuma;
 el aire huele á jazmín;
 la melancólica bruma
 viene durmiendo el jardín.

 Bajo el crepúsculo rosa
 suenan las dulces campanas;
 ¿es ángel, mujer ó rosa
 la visión de las ventanas?

 Aún el ocaso es carmín,
 y en el naciente, entre una
 niebla azul, sube la luna
 dorada sobre el jardín.

Von solchen melancholisch-süßen Stimmungsbildern, die der Seelenverfassung des jungen Jiménez entsprechen, enthalten die älteren Werke eine ganze Reihe. Von ihnen mag noch ein weiteres folgen, das, einem etwas späteren Werk entnommen als das letzte, mit seiner trübe verhängten Morgenlandschaft, die die träumerisch-unbestimmten Empfindungskomplexe des Dichters versinnbildlichen mag, noch mehr überzeugt:

Past 68 Están velados los pinos,
 el aire mojado moja
 con una dulce llovizna
 frívola y madrugadora...

 y apenas llueve en el agua,
 y apenas llueve en las hojas,
 pero los valles se pierden
 en niebla, en agua y en sombra...

 El molino está dormido,
 sin música está la noria...
 Silencio... Qué? El campo es todo
 bruma y rocío...

La alondra.

In den späteren Werken tritt das Gedankliche in den Vordergrund, und damit wird der Symbolgehalt durchsichtiger. So wird z. B. das bei Jiménez stark symbolfähige „oro“ Ziel und Erfüllung der nach Fülle und Weite des Erlebens, nach Entmaterialisierung und Ewigkeitswerten strebenden Sehnsucht des vergeistigten Dichters:

Di 205

ORO MIO.

Vamos entrando en oro. Un oro puro
nos pasa, nos inunda, nos enciende
nos eterniza.

¡Qué contenta va el alma
porque torna a quemarse,
a hacerse esencia única,
a trasmudarse en cielo alto!

... Sobre el mar, más azul, el sol, más de oro,
nos libra el alma, nos dilata
el corazón tranquilo
hasta la plenitud de lo increado.

¡Oro, oro, oro, oro, oro,
sólo oro y todo oro, no más que oro
de música, de luz y de alegría!

¡Ay, que torno a la llama,
que soy otra vez ya la lengua viva

Dieser Farbwert, der während der Mittelperiode in den Landschaftsbildern als andeutende Geste das Unnennbare der damit verknüpften dichterischen Empfindungen ans Licht hob, wird hier nun in einem geschlossenen Bilde die Verkörperung einer Ewigkeitswerte spendenden Macht. Dabei kennzeichnen die Verben, besonders in den ersten Versen, wieder die Tendenz zur Ichweltverschmelzung, die sich seit der Mittelperiode vornehmlich im Anverwandlungsbestreben an außenweltliche Funktionen äußert. Diese Tendenz klingt auch noch in dem folgenden Gedicht aus den letzten Werken an, in dem eine Emanationserscheinung zum Sinnbild eines sehnsüchtig erstrebten geistigen Wertes wird:

Poe 41

ANTE LA SOMBRA VIRJEN.

¡Siempre yo penetrándote,
pero tú siempre virjen,
sombra; como aquél día
en que primero vine
llamando a tu secreto
cargado de afán libre!

Virjen oscura y plena,
pasada de hondos iris
que apenas se ven; negra
toda, con las sublimes
estrellas, que no llegan
—arriba— a descubrirse!

Ist in diesen Gedichten das Symbolhaltige stärker als die Realität des Dargestellten — stärker als in den Gedichten der Frühperiode —, so darf man vielleicht in den folgenden Gedichten der Spätzeit an einen Zusammenfall von Symbol und empfundener Wirklichkeit glauben:

Poe 55

CALLE

Por la oscuridad de abajo, un simón vago
 —¡adoquinado húmedo y profuso!—
 que da difuso, la vuelta,
 va, sin presencia ni peso,
 sin existencia, como
 deshecho en el cenizo de los muertos.

De un balcón aún sin luz,
 despide un bulto negro
 a la que parte—? a esta hora?—

La que parte — a vagos colores mates—
 ¿no tiene cuerpo?
 Es un traje de máscara
 de una nada que va, en simón, a un sueño.

In diesem Gedicht scheint die vergeistigte Tendenz zum Traumhaft-Irrealen zum Symbol der Flüchtigkeit und Nichtigkeit aller Erscheinungen, vielleicht der Irrealität des Lebens überhaupt, gestaltet worden zu sein.

In dem nächsten Gedicht wird eines von den in den späteren Werken häufiger anklingenden Symbolen der unendlichen Ausdehnung und des umfassenden Erlebens zu einem geschlossenen Bilde, Sinnbilde, gestaltet:

Poe 81

¡Un cielo, un cielo,
 donde no se supiera
 lo que es norte ni sur,
 lo que es aurora ni poniente;
 un cielo igual, en su jemela luz,
 en su color idéntico, en su belleza sólo,
 con la inquietud —¡ay, inquietudes!—
 unificada en el cenit!

Anhang.

Rhythmisch-Klangliches.

Wenn der Rhythmus „ins Bewußtsein gehobene seelische Bewegung“ ist¹⁾, die dem Gedicht voraufgeht, um dann auf geheimnisvolle Weise in ihm Gestalt zu gewinnen, so müssen sich auch im Rhythmus der Jiménez'schen Gedichte die für diesen Dichter typischen Bewegungstendenzen auswirken. Wie sehr nun die von Jiménez bevorzugte leise fließende, schwebende und verschwebende Bewegung, die auch seinen Auflösungsstendenzen entspricht, auch auf die Form seiner Gedichte, besonders derjenigen der früheren Zeit, übergreift, soll hier kurz an einigen Beispielen gezeigt werden.

Schon in der Bevorzugung leichterer Versmaße, wie besonders des Anapäst und weiter auch des Jambus, und in der Mischung beider, kennzeichnet sich die auf das Schwebende gerichtete rhythmische Tendenz des jüngeren Jiménez. Diese leichte, sozusagen nach Entmaterialisierung strebende Bewegung muß aber alles scheuen, was ihren schwebenden Gang hindern könnte. Und hemmend, mehr oder weniger stark unterbrechend wirkt vor allem das Versende.

Diese den leichten Fluß der rhythmischen Bewegung störende Unterbrechung nach Möglichkeit abzuschwächen, muß deshalb ganz im Bestreben dieses alles Festumrissene scheuenden Dichters liegen. Daraus ergibt sich, daß vor allem der das Versende besonders akzentuierende Reim zugunsten der weniger anspruchsvollen Assonanz oder auch der völligen Reimlosigkeit zurücktritt, was ganz den symbolistischen Formbestrebungen entspricht. Aber auch das Satzende kann am Versende eine unliebsame Unterbrechung des rhythmischen Flusses bedeuten. Daraus mag sich die Vorliebe für jene Satzgebilde erklären, die, durch allerlei abverbale Bestimmungen oder Appositionen verlängert, über ein oder mehrere Vers- und sogar Strophenenden hinausgreifen:

A T 77 El cielo rosa muy pálido
 es fondo dulce a los árboles
 cobrizos que, allá á lo lejos,
 bajo la paz de la tarde,

 se van velando en la bruma
 que sueña el dormido valle
 del lado del río muerto
 sin barcas y sin cantares.

So wird, wie es z. B. hier der Fall ist, das Verschwommene und Zarte der Bildlichkeit durch die das Versende verwischende Linienführung des schwebenden Rhythmus in seiner Wirkung gesteigert.

¹⁾ Vgl. Th. Spoerri, „Rhythmus des romanischen Verses“, S. 229.

Diese versauflösende Tendenz geht manchmal so weit, daß sogar in einem Wort Versende und Versenfang gefaßt werden:

Past 97 Asno blanco, verde y amarillo
 de parras de otoño;

Auch der Satzanfang, der den Vers beginnt, wird, z. B. durch ein sanft einleitendes „y“, abzuschwächen gesucht:

A T 73 Y sale una dulce luz
 mortecina de las puertas,
 y pasa un hombre cantando
 una copla soñolienta...

Eine ganz besondere Rolle aber kommt bei dieser versauflösenden Tendenz den Jiménez'schen drei Punkten zu, die wir in den früheren Werken auf Schritt und Tritt antreffen (vgl. auch schon das letzte Beispiel). Diese in hohem Grade abschwächenden Punkte, die sowohl am Versanfang als auch am -ende stehen, verwandeln die Bewegung von einer schwebenden in eine verschwebende, wodurch die Auflösungsstendenz einen neuen Charakter erhält. Sie erinnert nun an das Ausstrahlungsartige der Emanationserscheinungen. Die Entmaterialisierungstendenz, die sich schon in der Vorliebe für leicht schwebende rhythmische Bewegung äußerte, gewinnt in diesen Punkten, in denen der Vers, vom Wortleib gelöst, verflattert, wieder sichtbarere Gestalt:

A T 66 Mi corazón tiene sueño ...
 La sombra blanca pasó...
 el jardín está sin flores...
 ¿Con quien sueñas, corazón?

 Es una cuna que mecen
 monótonamente, al son
 de una copla triste y vieja,
 copla de rosas y sol...

Aber auch innerhalb eines Verses sind diese drei Punkte häufig anzutreffen. Es werden dann unvollendete Sätze wie Akkorde angeschlagen, die leise und zögernd verklingen:

A T 142 El jardín ... La dulce estrella ...
 Juraría que es verdad
 que he muerto ... La luna bella
 muere sobre la ciudad.

Diese Punkte, die emanationsartig die in den Worten heraufbeschworene Stimmung, den Duft des Gedichtes ins Unendliche verschweben lassen, stellen bei Jiménez die letzte Steigerung seiner Vorliebe für leichte, schwebende Bewegung dar, so wie die Emanationserscheinungen für ihn zum gesteigerten Sinnbild seiner durch die Vorliebe für Auflösung in Bewegung gekennzeichneten Entmaterialisierungstendenz werden.

Dem gedanklichen Erlebnis der späteren Dichtungen entsprechend, werden diese das Seelisch-Stimmungsmäßige der früheren Werke unterstreichenden Punkte häufig durch abgrenzende Gedankenstriche abgelöst:

Bel 60

CANCION

Arriba canta el pájaro,
y abajo canta el agua.
—Arriba y abajo,
se me abre el alma.—

Mece a la estrella el pájaro,
a la flor mece el agua.
—Arriba y abajo,
me tiembla el alma.—

Im Gegensatz zu der rhythmischen Betonung verschwebender Stimmungen, wie sie für die früheren Werke besonders typisch sind, wird hier in der besonderen Zeichensetzung die Bedeutung des Sinnhaltigen derjenigen der Bewegung übergeordnet, ganz den Erlebnistendenzen des späteren Dichters entsprechend.

Wie im Rhythmischen, so äußern sich im Klanglichen bei Jiménez symbolistische Tendenzen, insofern als er bestrebt ist, durch klangliche Wirkungen das Stimmung- oder später das Sinnhaltige seiner Gedichte zu unterstreichen. Dafür spricht schon die besondere Vorliebe für das sehr langsam dahingleitende Adverb auf „-mente“, das den melancholisch-klagenden Charakter seiner früheren Dichtungen unterstützt:

A T 66

... Es una cuna que mecen
monótonamente, al son
du uno copla triste y vieja
copla de rosas y sol ...

Son unos ojos que miran
largamente ... un beso ... son
risas de niños, esquilas,
valles floridos, frescor

A T 23

Ya se han ido lentamente
los rebaños a la aldea

Alle drei Adverbien, die hier als Beispiel von vielen aufgeführt sind, weisen schon in ihrem Bedeutungsgehalt auf die besondere Note hin, die der klangliche Charakter suggeriert. Dabei gehört Jiménez's spezielle Vorliebe dem „monótonamente“, das in unvergleichlicher Weise den negativ-melancholischen Stimmungswert, den es ausspricht, klanglich verdeutlicht.

Unter einzelnen Lauten sind besonders die Liquiden geeignet, diese Stimmungswerte der älteren Dichtungen zu suggerieren:

A T 229

las cabras
iban bajo las estrellas,
a las vecinas majadas;

y por los caminos llenos
de luciérnagas, lloraban
sus esquilas, como si
llevasen dentro mis lágrimas.

Dabei ist vor allem das „llorar“ sowohl seines Bedeutungsgehaltes als auch seiner besonderen lautlichen Qualität wegen geeignet, das Melancholisch-Klangende klinglich zu verdeutlichen, wie es auch inhaltlich in diesen Versen ausgesprochen wird.

Auch in den folgenden Beispielen vereinigen sich „l“- und „r“-Klangeffekte, um den für Jiménez typischen negativen Stimmungszauber auch lautlich zu suggerieren:

- A T 66 la lluvia llora en los fríos
 cristales de mi balcón
- A T 125 y por las lejanas frondas
 yerra una quimera blanca,
 allá al lado de la fuente
 donde llora y llora el agua.

Werden durch diese schwermütig gleitenden Klangeffekte, des Adverbs auf „-mente“ und der Liquiden, die zarten, meist negativen Stimmungswerte der früheren Gedichte auf onomatopoetischem Wege suggeriert, so wendet sich der nach Vergeistigung strebende Dichter der späteren Zeit Klangwerten zu, die ein Geistiges symbolisch aufleuchten lassen. Für diese laut-symbolische Tendenz sind vor allem Vokale geeignet, bei deren Reichtum in der spanischen Sprache es dem Dichter nicht schwer fallen konnte, seine Absichten denkbar günstig zu verwirklichen.

Seine Vorliebe gilt in besonderem Maße den im Spanischen häufigsten Vokalen „o“ und „a“, wovon der Laut „o“ der gedanklichen Tiefe und Schwere der späteren Erlebnisse zu entsprechen scheint, während der Vokal „a“ das Sinnbild alles Lichten und Klaren für den nach durchsichtiger Substanz strebenden Dichter ist.

Ein Beispiel für die Auswertung des „o“-Vokals:

Poe 27

YA OSCURO

El anochecer.

Se arrullan las tórtolas
en los altos olmos.
Apenas aquí y allí quedan,
mecidas en brisa,
cimas leves de oro.

Un pío perdido, en lo alto;
abajo, dos ojos
que miran la sombra y se van a ella,
como ríos hondos a un mar hondo, hondo.

Cerrados, muy negros,
contra el fondo loco
del ocaso agudo,
los troncos,
como hombres tristes,
cada uno; siendo tantos! solo.

Alles Dunkle, Geheimnisvolle, das die früheren Werke in zarten Akkorden anklingen ließen, scheint hier durch den dunklen Vokal „o“ symbolische Gestalt gewonnen zu haben. Der Bedeutungsgehalt der Worte unterstützt dabei den Eindruck von unendlichen Tiefendimensionen, die die vergeistigte Sehnsucht des späteren Jiménez in die Dunkelheit der Nacht hineinbaut. Dabei scheint die ganze Symbolkraft des Vokales „o“ in dem kurz hintereinander dreimal wiederholten „hondo“ konzentriert zu sein, das den nach allumfassendem Erleben strebenden Dichter zu meeresähnlichen Dimensionen geleitet. Aber das Erlebnis des Vielfältigen, wie es sich hier für den Dichter in den mit Menschen verglichenen „trancos“, die ihre Existenz dem abstrahierenden Ausdruckswillen zu verdanken scheinen, symbolisiert, führt ihn wieder zu sich selbst, in seine wenn auch ins Unermeßliche geweitete Einsamkeit zurück, was in dem von dunkler Schwermut erfüllten abschließenden „solo“ versinnbildlicht wird.

Führte das „o“ den in weitender Sehnsucht sich verlierenden Dichter in dunkle Tiefen, so scheint das offene, klanghelle „a“ in lichte Höhen zu weisen:

Est 17

TU

Pasan todas verdes granas...
Tú estás allá arriba, blanca.

Todas, bullangueras, ágrías...
Tú estás allá arriba, plácida.

Pasan arteras, livianas...
Tú estás allá arriba, casta.

Die positivere Richtung in diesem Gedicht wird schon durch das in der Einsamkeit ersehnte „Du“ gekennzeichnet, auf das hier alles für den späteren Dichter besonders Wertvolle übertragen wird. Um diesen positiven Eindruck zu erhöhen, wird dieses „Du“ noch von einer alle negativen Werte verkörpernden Menge abgehoben (übrigens eine sehr symbolistische Tendenz, sich von der Menge abzuheben!), was schon durch den wechselnden Rhythmus gekennzeichnet wird. Die Menge gleitet vorüber mit leichten, monotonen Schritten, um in den drei Punkten allmählich im Wesenlosen zu verblassen. Dagegen erhebt sich jedesmal in der zweiten Zeile das „tú“, gleichsam mit einer gewissen Stoßkraft (durch den Akzent) auf eine schon durch den Wechsel des Vokals bedingte andere Ebene, die auch rhythmisch von der ersten unterschieden ist. Der Akzent verlegt sich in „estás allá arriba“ auf die zweite bzw. letzte Silbe, um die in ferne Höhen fortweisende Geste zu symbolisieren, was auch durch den Sinn des „allá arriba“ gekennzeichnet wird.

Überhaupt wird der Eindruck des ganzen durch die Wortwahl wirksam unterstützt. So ist die vorübergleitende Menge in das weltgreifende und in seiner Unbestimmtheit wesenlose „todas“ gefaßt, während das in die Höhe strebende „tú“ in den das Lichte, Klare sowohl lautlich als auch sinngemäß wiedergebenden „blanca“, „plácida“, „casta“ gestaltet wird.

Schlußbemerkungen.

Das Jiménez'sche Werk zeigt unendliche Wandlungsfähigkeit, die das Spiegelbild seiner reichen inneren Entwicklung ist. Von romantisch-sentimentalem Ausdruck gelangt er über echt symbolistische Stimmungsvielfältigkeit zu einer vergeistigten, zum Absoluten tendierenden Sprache. Damit hat er sich scheinbar dem Expressionismus genähert, der ja auch den vergeistigten und absoluten Ausdruck anstrebt. Aber doch nur scheinbar. Was ihn von dieser, durch ein jugendliches Element gekennzeichneten expressionistischen Dichtung trennt, ist sein statisches Weltgefühl, das seiner zutiefst in ihm verwurzelten Passivität entspringt. Der vergeistigte Ausdruck seiner Sprache ist weniger die Konsequenz einer weltumgestaltenden, also höchst aktiven seelisch-geistigen Bewegtheit, die den Expressionisten kennzeichnet, sondern die natürliche Entwicklung eines alternden und abgeklärten Dichters, der nach dem einfachen und spontanen Ausdruck („sencillo y espontaneo“, wie Jiménez selbst sich zu seiner Dichtung äußert, A S 323) seiner sich immer mehr den letzten Werten zuwendenden Erlebnistendenzen sucht. Für ihn ist der absolute Ausdruck die letzte Stufe einer vielfältigen Entwicklung, während er für den Expressionismus der Anfang war. Damit ist auch gegeben, daß er wohl Vorbild, aber nie Mitgestalter der jungen Generation sein kann. Er hat seinen Weg innerhalb seiner Grenzen bis jetzt konsequent verfolgt und auf ihm letzte Stufen erklommen, so daß man seine dichterische Entwicklung wohl als ziemlich abgeschlossen betrachten darf.

www.books2ebooks.eu