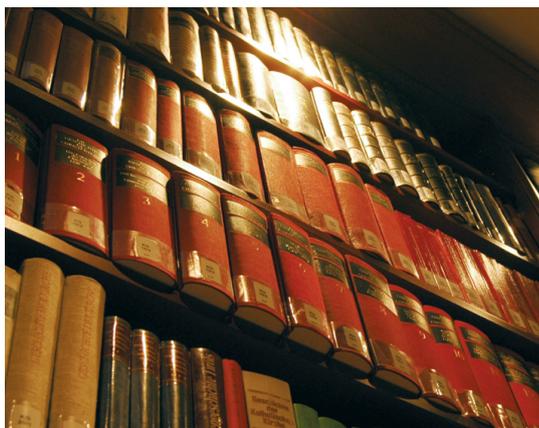


SIEBERT, KURT

Die Naturschilderungen in Peredas Romanen

1932

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 Naturschilderungen in Peredas Romanen

von

Kurt Siebert

Sp 668 s

UB Innsbruck



+C104589504

Seminar für romanische Sprachen und Kultur
Hamburg 1932

Handwritten text in a rectangular box, including the number 4771.

Inhaltsverzeichnis.

| | |
|---|-----|
| Literaturverzeichnis | VII |
| Einleitung: Problemstellung und allgemeine Bemerkungen zur Naturschilderung | 1 |
| Die Naturschilderungen: | |
| I. Pereda und die Montañalandschaft (nach seinem Leben) | 4 |
| II. Die Theorie der Naturschilderungen | 8 |
| 1. Die negative Seite | 8 |
| 2. Die positive Seite | 15 |
| III. Die Einordnung der Naturschilderungen im Rahmen der Gesamtkomposition | 20 |
| IV. Der Inhalt der Naturschilderungen | 31 |
| 1. Die statischen Schilderungen | 31 |
| 2. Die dynamischen Schilderungen | 38 |
| 3. Licht und Farbe | 43 |
| 4. Die akustischen Eindrücke | 51 |
| 5. Die Geruchsempfindungen | 60 |
| 6. Die Personifikation | 61 |
| V. Natur und Mensch | 66 |
| 1. Als Einheit | 66 |
| 2. Natur und Mensch in Wechselwirkung | 73 |
| 3. Natur als selbständige Wesenheit im Verhältnis zum Menschen | 78 |
| VI. Sprach- und Wortkunst der Naturschilderungen Peredas | |
| A) Sprachkunst | 86 |
| 1. Allgemeine Charakteristik des Stils der Landschaft | 86 |
| 2. Auflockerung des realistischen Stils | 90 |
| 3. Dialogisierte Naturschilderung | 93 |
| B) Wortkunst | 98 |
| 1. Das Verbum | 98 |
| 2. Das Adjektiv | 103 |
| 3. Das Substantiv | 111 |
| 4. Der Vergleich | 114 |
| Schlußbetrachtung: Pereda als dichterischer Gestalter der Mon- tañalandschaft (nach seinen Werken) | 121 |

Literaturverzeichnis.

J. M. de Pereda, „Obras completas“. Con un prólogo de D. Marcelino Menéndez Pelayo. Ausgabe der Real Academia Española. Madrid 1899ff. 17 Bände. Bd. 17 (S. 307ff.): Biografía de Pereda.

1. Spezialstudien über Pereda.

a) Literarhistorische Darstellungen:

- J. M. Aicardo, „Pereda, literato“. In „Razón y Fé“, Bd. 15 S. 473ff. „Su escuela novelística“.
- J. R. Lomba y Pedraja, „Pereda“ in „Cultura española“, Jg. 1906 (S. 711 — 725).
- J. Montero, „Pereda“. Madrid 1919.
- M. Menéndez y Pelayo, „Estudios de Crítica Literaria. 5. serie. Madrid 1908. S. 353ff.
- L. Pfandl, „Pereda, der Meister des modernen spanischen Romans.“ In „Spanien“ Zeitschrift für Auslandskunde. Hamburg 1920. Bd. II S. 268ff.
- B. Tannenberg, „Pereda“. In „Revue hispanique“ Bd. V. (1898) S. 330ff.

b) Zur Sprache Peredas:

- G. A. García-Lomas, „Estudio del dialecto popular montañés“. San Sebastian 1922.
- E. de Huidobro, „Palabras, giros y bellezas del lenguaje de la Montaña“. Santander 1907.

2. Literaturgeschichten.

- C. Barja, „Libros y autores modernos“. Madrid 1925 (S. 355—375).
- F. G. Bell, „Contemporary Spanish Literature“. London 1927 (S. 39—44).
- J. Cejador y Frauca, „Historia de la Literatura Castellana. 14 Bände. Madrid 1915ff. über Pereda: Bd. 8 (S. 310—321).
- J. Fitzmaurice-Kelly, „Geschichte der spanischen Literatur“. Heidelberg 1925 (S. 433—435). Dort auch eine Bibliographie Peredas (S. 571—572).
- J. Hurtado y A. G. Palencia, „Historia de la Literatura Española“. Madrid 1925 (S. 1013—16).
- E. Mérimée, „Précis d'histoire de la littérature espagnole“. Paris 1922 (S. 598 — 600).
- M. Montoliu, „Literatura Castellana“. Barcelona 1929 (S. 821—23).
- H. Morf, „Die romanischen Literaturen“. In „Hinnebergs Kultur der Gegenwart“. Berlin-Leipzig 1909 (S. 428—29).
- G. T. Northup, „An Introduction to Spanish Literature“. Chicago-Illinois o. J. (S. 368—371).
- H. Petriconi, „Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870“. Wiesbaden 1926 (S. 43—48).
- M. Romera-Navarro, „Historia de la Literatura Española“. Boston 1928 (S. 567—574).

3. Bisher erschienene Arbeiten über Naturschilderungen aus dem Gebiete der romanischen Literaturen.

a) für das spanische Sprachgebiet:

- A. Azorín, „El paisaje de España visto por los españoles“. In „Obras completas“ Bd. 19. Madrid 1923. (Gibt im Prolog eine ausführliche Geschichte der Entwicklung des Naturgefühls in der spanischen Dichtung. Das Werk

- selbst geht die verschiedenen Landschaften Spaniens durch und gibt in stark lyrischer Reflexion Bemerkungen zu der dichterischen Verklärung dieser Landschaften in den Werken verschiedener Dichter. Peredas Landschaft fehlt in diesem Zusammenhang.)
- H.-D. Disselhoff, „Die Landschaft in der mexikanischen Lyrik“. Mit einer Einleitung in die Eigenart mexikanischen Schrifttums. Halle 1931. In: „Studien über Amerika und Spanien“. Philologisch-literarische Reihe 3.
- J. Froberger, „Junges Spanien“ in „Orplid“, Literarische Monatschrift, Heft 11 (1927). (S. 38 einige Bemerkungen über die Entwicklung des Naturgefühls in der spanischen Dichtung; ebd. (S. 13—14) Bemerkung zu Azoríns und (S. 19—21) zu Barojas Landschaft.)
- J. F. Montesinos, „Die moderne spanische Dichtung“. Leipzig-Berlin 1927. (Bemerkungen zu den Landschaftsschilderungen der Generation von 1898 auf S. 53.)
- W. Mulertt, „Azorín“. Halle 1926. (Darin auch Bemerkungen zu Azoríns Landschaft.)
- C. Pitollet, „Blasco Ibáñez paisajista“. Paris 1924. (Ein Lesebuch, das 28 Landschaftsschilderungen der Hauptwerke Blasco-Ibáñez' enthält.)
- M. de Unamuno, Prolog zu „Paisajes parisienses“ des Argentiniers M. Ugarte. (Mit allgemeinen Bemerkungen zur Landschaftsschilderung.)
- b) für das französische Sprachgebiet:
- P. Barth, „Die Naturschilderung in Senancours Obermann.“ Dissertation. Tübingen 1911.
- Th. Fach, „Die Naturschilderung bei Charles Nodier“. Dissertation. Berliner Programm 1902.
- H. Griess, „Die Tonschilderung in Lotis Romanen“. Dissertation. Breslau 1917.
- W. Henke, „Das Meer in der französischen Dichtung des 19. Jahrhunderts.“ Dissertation. Greifswald 1922.
- J. Haas, „Über die Anfänge der Naturschilderung im französischen Roman“. In „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur“. Bd. 26.
- J. Loewa, „Französische Dichter des Meeres“. Dissertation. Würzburg 1922.
- F. Müller, „Die Landschaftsschilderung in der erzählenden Dichtung Chateaubriands“. Dissertation. Kiel 1905.
- E. Rundstroem, „Das Naturgefühl J. J. Rousseaus im Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte des Naturgefühls überhaupt“. Dissertation. Königsberg 1907.
- A. Schilla, „Francis Jammes unter besonderer Berücksichtigung seiner Naturschilderung“. Dissertation. Königsberg 1929.
- F. Strolake, „Das Tönende in der Natur bei den französischen Romantikern“. In „Romanische Forschungen“ Bd. 31.
- E. Sulzer, „Natur und Mensch bei Honoré de Balzac“. Zürich 1931.
- c) für das italienische Sprachgebiet:
- U. Leo, „Fogazzaros und der symbolistische Lebensstil“. Heidelberg 1928. (Über Fogazzaros Naturschilderung im 3. Kapitel: „Fogazzaros Stilkunst“.)

Einleitung.

Problemstellung und allgemeine Bemerkungen zur Naturschilderung¹⁾.

In den Handbüchern der spanischen Literatur wird in den Abschnitten über Pereda das Motiv der Naturschilderung mit einigen Bemerkungen allgemeiner Art abgetan oder überhaupt nicht behandelt. Ebenso begnügen sich die Spezialstudien über diesen Autor mit kurzen Andeutungen²⁾. Dabei ist die Naturschilderung neben der Zeichnung der Volkstypen eines der wichtigsten Kunstmittel Peredas³⁾.

Dieser Teilbezirk seines künstlerischen Schaffens, die Naturschilderung, soll in der vorliegenden Untersuchung kritisch gewürdigt werden. Der Ausgangspunkt ist Peredas Dichterpersönlichkeit in ihrem Verhältnis zur Natur, wie dieses sich nach dem äußeren Verlauf seines Lebens darstellt. Äußerungen theoretischer Art zur Frage der Naturschilderungen formulieren seine persönliche Einstellung. Nachdem dann die Bedeutung der Schilderungen im Rahmen der Gesamtkomposition der einzelnen Werke festgestellt ist, sollen die verschiedenen Mittel dichterischer Darstellungskunst in literarischer und sprachlicher Hinsicht erörtert werden. Abschließend soll ein Bild des Naturgestalters Pereda entstehen, in dem sich die an Hand seiner Werke gewonnenen Ergebnisse vereinigen. Es sollen also in dieser Arbeit beide Seiten künstlerischen Schaffens — soweit sie sich auf die Naturschilderungen beziehen — der dichterische Gehalt und die dazugehörige sprachliche Form berücksichtigt werden.

Unsere Untersuchung geht vom Werk selbst aus. Die Frage nach Einflüssen, die Pereda auf dem Gebiet der Naturschilderungen erfahren haben könnte, bleibt hier aus verschiedenen Gründen unberücksichtigt. Pereda suchte niemals nach Vorbildern, war vielmehr immer bestrebt, Werke zu schaffen, die einer ausgeprägt individuellen Geisteshaltung entstammen. Seine Romane unterscheiden sich deut-

¹⁾ Ich verwende die Bezeichnung „Natur“, um den weiter umfassenden Oberbegriff, „Landschaft“, um den enger umgrenzten Ausschnitt zu kennzeichnen.

²⁾ Einige dieser Kritiken befinden sich im Schlußkapitel dieser Arbeit.

³⁾ Vgl. Charlotte Lady Blannerhasset, „Literarhistorische Aufsätze“, München-Berlin 1926. „Moderne spanische Romanschriftsteller“ (S. 269): „Naturschilderungen, Dialoge, das Leben selbst in seiner ewig wechselnden Erscheinung sind die Elemente seiner keuschen vollendeten Kunst“.

lich in der Wahl der Stoffe und im Stil von denen seiner Zeitgenossen, so daß er eine Dichterpersönlichkeit von stärkster Eigenart genannt werden kann. Deutlich tritt dieser freischaffende, nur selbstgewählten Gesetzen gehorsame Geist im Prolog zu „Sotileza“ hervor (S. 5/6): „perdone, pues, la crítica oficiosa, si, por esta vez, la pierdo el miedo. No se fatigue arrastrando el microscopio y metiendo las pinzas y el escalpelo entre las fibras de estas páginas; déjese, por Dios, de invocar nombres de extranjeros para ver a qué obras y de quién de ellos y por donde arrima mejor la estructura de la mía; no se canse en meterme por los ojos la medida que dan ciertos doctores de allende en el arte de presentar casos y cosas de la vida humana en los libros de la imaginación; considere, una vez siquiera, que cada cual en su propia casa, siendo hacendoso y cuidadoso, puede arreglarselas con los recursos que tiene a mano, vivir tan guapamente y campar por sus respetos, como el más runflante de sus vecinos, sin copiarle el modo de andar, ni pedirle un real prestado, y entienda, por último, que este libro de la misma veta que algún otro que llegó al mundo con muy buena suerte, y mucho antes de que en España se gastaron mares de tinta en encomiar modelos que ya apestan de tanto no venir al caso los encomios, es como es, no por parecerse a otros en su hechura sino porque no puede ser de otra manera. Deutlicher und bestimmter kann er sein Suchen nach Vorbildern für sein Werk nicht ablehnen. Ebenso selbstbewußt ist seine Stellungnahme zu Truebas Kritik der „Escenas montañesas“¹⁾. Auch die häufigen theoretischen Auseinandersetzungen mit literarischen Dingen zeigen neben der Tendenz, sich freizumachen von literarischer Tradition, das Bemühen, neue Wege zu gehen. Diese Feststellungen geben uns wohl hinreichende Berechtigung, die Frage nach Einflüssen hier ausschließen zu können und unsere Betrachtungen am fertigen Werk zu beginnen²⁾.

Es ergibt sich die Frage nach der Bedeutung der Naturschilderungen in einem literarischen Werk. Diese können einen dreifachen Zweck erfüllen: einmal bildet die Natur den Hintergrund einer Handlung, den Rahmen, die Szenerie, auf der sich die Geschehnisse abwickeln; sie ist gleichsam das Bühnenbild, die äußere Staffage, zu der die handelnden Personen in keiner Beziehung stehen, sondern sich lediglich auf dem dazu geschaffenen Hintergrund bewegen.

Andererseits kann eine enge Beziehung zwischen Natur und Mensch hergestellt werden: seelische Stimmungen der handelnden Personen spiegeln sich in der Natur wieder oder werden in dieselbe hineinprojiziert, wobei also der Mensch von sich aus ein Neuschaffen des

¹⁾ Vgl. Prolog zu „Tipos y paisajes“ (S. 5—15).

²⁾ Peredas Stellung zur Literatur seiner Zeit behandelt J. M. Aicardo in „Razón y Fé“. Band 15 S. 473ff. „Pereda literato“. Su escuela novelística“.

Landschaftsbildes vornimmt, das dann nicht in der Realität existiert, sondern nur in seiner Einbildung.

Außerdem kann der Fall eintreten, daß im Verlauf der Handlung die Natur selbst zum treibenden Faktor wird, daß sie, einen bestimmten Zweck erfüllend, selbst bedeutsam wird für den Gang der Ereignisse. Diese Dreiteilung: Natur als Hintergrund, Natur und Mensch und Natur als selbständiger Faktor der Handlung soll auch in dieser Arbeit zur Geltung kommen. Selbstverständlich erweitert sich diese Gruppierung bisweilen und erfüllt sich mit vielfachen Nuancierungen, die Zeugnis ablegen für die zahlreichen Gestaltungsmöglichkeiten unseres Autors.

Die Naturschilderungen.

I. Pereda und die Montañalandschaft.

Pereda schildert einen regional begrenzten Ausschnitt seiner spanischen Heimat: das zwischen den baskischen Provinzen und Asturien gelegene Bergland von Santander, im Volksmunde die „Montaña“ genannt. In diesem Boden wurzeln seine Gestalten, hier erfüllt sich ihr Schicksal; die Montañalandschaft ist in seinen Werken immer gegenwärtig. Sie gliedert sich in zwei Teile: die Küstenlandschaft von Santander mit dem dazugehörigen kantabrischen Meer, und das eigentliche Bergland der Montaña. — Nur einmal erscheint bei Pereda eine andere Landschaft: die Hochebene von Kastilien, und zwar in dem autobiographischen Roman „Pedro Sánchez“, als der Held eine Reise vom Norden nach Madrid unternimmt, die ihn durch die genannte Gegend führt. Das ist aber ein Sonderfall; im Rahmen seiner Naturschilderungen ist der Montañalandschaft die erste Stelle zuzuweisen.

Die Werke, die hier unter dem Gesichtspunkt der Naturschilderung behandelt werden, sind folgende¹⁾:

„Escenas montañesas“ (= „Escen. mont.“). Zuerst erschienen in den Lokalzeitschriften: „La abeja montañesa“ und „Tío Cayetano“ 1858; gesammelt veröffentlicht 1864.

„Tipos y paisajes“. (Segunda serie de las Escenas montañesas) 1871.

„Don Gonzalo González de la Gonzalera“ (= „Don Gonzalo“) 1879.

„De tal palo tal astilla“ (= „De tal palo“) 1880.

„Esbozos y rasguños“. 1881

„El sabor de la tierra“ (= „El sabor“). 1882.

„Pedro Sánchez“. 1883.

„Sotileza“. 1885.

„La Puchera“ 1889.

„Nubes de estío“. 1891.

„Al primer vuelo“. 1891.

„Peñas arriba“. 1895.

In den Sammlungen kurzer Skizzen wie den „Escenas montañesas“, „Tipos y paisajes“, „Tipos trashumantes“ und „Esbozos y rasguños“ tritt die Naturschilderung in den Hintergrund; hier handelt es sich für Pereda vor allem darum, verschiedene Volkstypen aufzuzeichnen. In den Werken der mittleren Epoche, im „Don Gonzalo“, „De tal

¹⁾ Ich zitiere nach der Akademieausgabe in chronologischer Reihenfolge.

palo“, „El sabor“, „Pedro Sánchez“, „La puchera“, auch noch in „Nubes de estío“ und „Al primer vuelo“ nimmt sie einen breiten Raum ein, erscheint sowohl als Hintergrund als auch in Wechselwirkung zu den handelnden Personen, um dann in den Werken der Spätzeit, in „Sotileza“ und vor allem in „Peñas arriba“ zum Zentralmotiv des Geschehens zu werden.

Die Romane, deren Handlung in Madrid spielt, enthalten keine Naturschilderungen, da hier gesellschaftliche und sozialkritische Probleme im Vordergrund stehen. Es sind folgende Werke: „El buey suelto“, ein Roman über die Leiden des Junggesellenlebens mit Tendenz gegen Balzacs „Les petites misères de la vie conjugale“, „La Montálvez“ ein Roman mit starker Gesellschaftskritik.

Die unter dem Titel „Bocetos al temple“ vereinigten Novellen aus dem Leben von Madrider Adeligen: „La mujer del César“, „Oros son triunfos“ und „Los hombres de pro“¹⁾ mit starker Satire auf die Wirren spanischer Politik. Ferner die im 17. Band der Akademieausgabe vereinigten Skizzen und Aufsätze. Diese Werke scheiden aus unserer Betrachtung aus.

Wenn nun im folgenden das Leben Peredas in seinem Verhältnis zur Natur betrachtet wird, so sei vorausgeschickt, daß der Umfang des biographischen Materials sehr knapp bemessen ist²⁾. Pereda stammt aus Polanco, einem kleinen Dorf aus dem Hinterlande von Santander, wo er 1833 geboren wurde. Von den politischen Wirren, die das ganze 19. Jahrhundert in Spanien andauern, dringt nichts hinein in die Stille des abgeschiedenen Ortes. Friedlich und patriarchalisch einfach, streng konservativ-katholisch verläuft das Leben im Elternhause³⁾. Die Mutter war eine Frau von tiefer Religiosität, die die mystischen Autoren des 16. Jahrhunderts las und alljährlich mit ihren Söhnen eine Wallfahrt zu einem Dominikanerkloster machte, frommen Meditationen hingeeben. Gewiß ist manches von diesem mystisch-gläubigen Geist der Mutter, manches von der religiösen Sphäre seiner Jugendjahre auf die späteren Anschauungen des Montañadichters vom Walten der Gottheit in der Natur über-

¹⁾ Später auch für sich erschienen im ersten Band der Akademieausgabe.

²⁾ Das Werk von Montero trägt keinen streng wissenschaftlichen Charakter; es ist ein Buch der Erinnerung an den toten Freund und deshalb besonders wichtig, weil hier gewisse feine Züge aus Peredas Leben auftauchen, die für unseren Zweck bedeutsam erscheinen. — Nicht zugänglich waren mir eine Reihe unveröffentlichter Briefe Peredas, die auf der Biblioteca Menéndez y Pelayo in Santander liegen, auf die mich M. Artigas, Direktor der Madrider Nationalbibliothek, aufmerksam machte.

³⁾ Vgl. Montero, „Pereda“ (S. 32): „así, sin amarguras ni zozobras, trascurrieron para el futuro novelista los primeros años de la niñez, en Polanco y en la Requejada, viendo en sus padres el ejemplo que siguió toda su vida, desarrollando su cuerpo en la libertad de los campos y formando su espíritu en prácticas tradicionales y religiosas que echaron en su corazón hondas raíces“.

gegangen. Er betrachtete immer die ihn umgebende Natur als ein Werk Gottes, den er überall wirksam sah, den er besonders in der erhabenen Bergwelt oder im wilden Aufruhr der Elemente schaute. Pereda blieb immer auf dem Standpunkt des kirchlich Gläubigen; die Gottheit in der Natur war ihm eine unumstößliche Sicherheit; ein tiefes starkes Gefühl hielt ihn fern von romantischem Sehnen und Schwärmen; seine Hingabe an die Natur war ein Gottesdienst in christlich-konfessionellem Sinne¹⁾. Zu dieser Anschauung legte eben die Erziehung im Elternhause die ersten Wurzeln.

In Santander erhält er die höhere Schulbildung und lernt diese Stadt und ihre Bewohner lieben; als grandiose Verklärung dieser Umgebung entstand später der Fischerroman „Sotileza“. Noch im Alter lebt die Erinnerung an diese Stadt in ihm, an ihre Küstenlandschaft, an das mare cantábrico, an jenes alte jetzt längst modernisierte Fischerdorf²⁾. Das kantabrische Meer taucht als imposanter Hintergrund immer wieder in seinen Werken auf. Hier spielte er mit Schulkameraden auf der alten Landungsbrücke, der Muelle-Anaos, jene alten traditionellen Spiele, die er in seinen Erinnerungen so liebevoll beschreibt³⁾. Auch in den „Escenas montañesas“ nimmt er auf diese Zeiten Bezug⁴⁾.

Mit 19 Jahren ist seine Schulbildung abgeschlossen. In dem weiteren Verlauf seines Lebens fehlen Ereignisse von einschneidender Bedeutung, und doch lassen sich aus seinem Werk einige Züge entnehmen, die zeigen, wie jene Bergwelt, jene Meeresküste, die Umgebung der Natur ihm zum Lebensbedürfnis geworden sind. 1852 unternimmt er eine Reise nach Madrid, um dort seine Studien zu beginnen. Über diese Reise berichtet er in „Pedro Sánchez“. Wie stark er mit der heimatlichen Landschaft verwurzelt ist, zeigt der Abschied aus seinem Dörfchen (S. 88): „Nunca me parecieron más hermosas sus campiñas, ni sus aires más fragantes, ni sus celajes más pintorescos. Envidiaba al pobre campesino y a la mansa bestia que conducía a la sierra, y al árbol solitario, destinado a morir sobre el mismo terruño que los

¹⁾ Vgl. dazu die Ausführungen zu „Peñas arriba“ in dem Kapitel „Natur und Mensch“ (VI 3) und das Schlußkapitel.

²⁾ Vgl. den Prolog zu „Sotileza“ (S. 32): „la nostalgia de las cosas venerables que se fueron para nunca más volver; del Santander que yo tengo acá dentro, muy adentro en lo más hondo de mi corazón y esculpido en la memoria de tal suerte, que a ojos cerrados me atravesaría a trazarle con todo su perímetro, y sus calles, y el color de sus piedras, y el número, y los nombres, y hasta las caras de sus habitantes“.

³⁾ Vgl. „Esbozos y rasguños:“ Reminiscencias (S. 213ff.).

⁴⁾ In „El raquero“ (S. 30—31): „de nada esto se habrán olvidado, porque el Muelle-Anaos, efecto de su libérrimo gobierno, ha sido siempre, para los hijos de Santander, el teatro de sus proezas infantiles; allí se corría la cátedra; allí se verificaban nuestros desafíos a trompada suelta; allí nos familiarizábamos con los peligros de la mar.“

nutría“; und weiter unten: „tanto me abrumaba el recuerdo de mi padre y me consumía el fuego del amor a la tierra nativa en el instante de abandonarla, quizá para siempre, después de haber pasado lo mejor de la juventud soñando vivir y morir en ella“. und (S. 96): „la fuerza del deseo, el amor a la tierra nativa, el profundo aunque callado dolor de abandonarla, me hicieron ver en aquel instante los perfiles de sus montañas, y el mar cuyos estruendos habían arrullado los mejores sueños de mi vida“.

Die Postkutsche trägt ihn nach Süden; als er am nächsten Morgen erwacht, sind die heimatlichen Berge verschwunden, Kastiliens öde Steppen dehnen sich vor ihm: „Sentía entonces que me arañaba el pecho la añoranza de la tierra dejada atrás, y embargado por la emoción temblaba en mis ojos una lágrima“. Über den Eindruck, den die kastilische Hochfläche auf ihn macht, äußert er sich so (S. 95-96): „nunca olvidaré la aflictiva impresión que me produjo en el ánimo la contemplación de aquel paisaje negro y esponjoso como rímero de escorias; ni un ser viviente, ni un sonido, ni un árbol, ni un pájaro, ni un arroyo en cuanto alcanzaba la vista“. Die Gleichförmigkeit des Landschaftsbildes überrascht ihn und führt ihn zu einem Vergleich der vor ihm liegenden Landschaft mit der heimatlichen (S. 97): „un montañés de pura raza es capaz de todo, menos de contemplar sin pesadumbre un suelo tapizado de secos rastros, sin árboles que le asombren, sin arroyos que le refresquen, sin verdes colinas que le limiten y sin pájaros que le alegren“. Ein tiefes Heimweh bemächtigt sich seiner (S. 96): „la nostalgia de la patria se apoderó nuevamente de mí, y a pique estuve de que publicaran mis ojos la negra pesadumbre que me abrumaba el ánimo“¹⁾. Hier zeigt sich deutlich die tiefe Verbundenheit mit der heimatlichen Landschaft; all die vertrauten Einzelheiten der Montañalandschaft, für die seit seiner frühen Kindheit das Auge geschärft war, fehlen hier auf der öden Hochfläche und lassen den Unterschied zwischen Heimat und Fremde desto deutlicher werden.

In Madrid tut er einen oberflächlichen Einblick in Politik und Literatenkreise; sein Studium befriedigt ihn nicht recht und es bedarf nur eines leisen Anstoßes, um ihn wieder in die heimatlichen Berge zurückzuführen. Wie man einer Stelle bei Montero entnehmen kann,

¹⁾ Diese Äußerungen Pedro Sánchez' beweisen hinreichend, daß hier Pereda selbst spricht, daß dem Roman autobiographischer Wert zukommt. Aubrey F. G. Bell in seiner „Contemporary Spanish Literature“ (London 1926) hebt besonders den Madrider Aufenthalt Pedro Sánchez' als autobiographische Quelle hervor (S. 39): „in Pedro Sánchez, the novel in which he describes his experience of that year“ (nämlich des Jahres in Madrid). Ich glaube, daß gerade die von mir zitierten Stellen deutlich auf das starke persönliche Naturgefühl des Autors hinweisen. Auch Montero (a. a. O.) weist auf den autobiographischen Gehalt des Werkes hin, ohne nähere Einzelheiten hervorzuheben.

kam dieser Anstoß vielleicht durch den Brief eines Freundes, der ihm in stark gefühlsbetonter Form die Schönheiten der heimatlichen Landschaft vor Augen rückte¹⁾. So kehrt er wieder zurück.

Wichtig ist der Madrider Aufenthalt für ihn insofern, als hier der Grund gelegt wurde für seinen Haß gegen Großstadtleben und die Ränke der Politik. Wenn in seinen Werken häufig der Gegensatz Montañalandschaft—Großstadt auftritt²⁾, so hat gerade die Zeit in Madrid dazu beigetragen, diese beiden Pole in ihrer scharfumrissenen Gegensätzlichkeit hervorzukehren.

Der Rest seines Lebens, der weit größte Teil, verläuft von jetzt ab in der Montaña, in Polanco oder Santander. Kurze Reisen nach Andalusien oder Paris führen ihn bald wieder in die Heimat zurück. Montero kennzeichnet Peredas Naturverhältnis folgendermaßen (a. a. O. S. 71): „no había para él ningún cielo más luminoso que aquel eternamente entoldado por brumas plomizas; ninguna música más grata que aquella de su indómito mar y de sus bosques seculares“; und (S. 73): „le atraía la tierra nativa más que nunca, y no podía vivir sin el arrullo de sus vientos o los sonos de su mar“. 1905 starb Pereda in seiner Bergheimat. Peredas Naturverbundenheit resultiert ganz natürlich aus seinem Lebenslauf, der sich in den Bergen der Montaña und an der Küste des mare cantábrico abspielte. Die ständige Umgebung von Berg und Meer erregte seine dichterische Fantasie; die religiöse Erziehung im Elternhause wies ihn hin auf die in der Natur verkörperte Erhabenheit der göttlichen Allmacht. Aus tiefer innerer Begeisterung heraus wurde er zum dichterischen Gestalter der Montañalandschaft.

II. Die Theorie der Naturschilderung.

1. Die negative Seite.

Pereda war sich selbst darüber klar, daß die Naturschilderung ein wesentliches Stilelement seiner Werke bilde. Immer wieder gibt er in theoretisierender Form Aufschluß über die Frage der künstlerischen Gestaltung von Landschaftsbildern, indem er positiv oder negativ zu diesem Punkt Stellung nimmt. Einige seiner kurzen Skizzen sind in erster Linie nicht so sehr als Dichtwerke, sondern vielmehr

¹⁾ Vgl. Montero (a. a. O. S. 49—50): „Cuando no se había desvanecido del todo la dolorosa impresión de estos sucesos, recibiría una carta de un pariente, que le avivó lejanos pensamientos apenas dormidos. Le hablaba con íntimo lenguaje del cielo gris, del aire fresco de la mar, de las altas cumbres coronadas de niebla, de los extensos campos donde la brisa mecía las rubias mieses“.

²⁾ Vgl. Kap. II: „Die Theorie der Naturschilderung“.

als theoretische Formulierungen zur Landschaftsschilderung zu werten, die eingekleidet sind in eine an sich unbedeutende Handlung. Außerdem finden sich in seinen größeren Romanen hier und da kurze Bemerkungen in den Gang der Handlung eingeschaltet, die demselben Zweck dienen.

Unter die Gruppe der kurzen Skizzen kann eine poetische Epistel an einen gewissen Fabio gerechnet werden, die so beginnt („Escen. mont.“ S. 169): „basta de idilios tiernos, basta de dulces églogas, no más pastores, Fabio; no más praderas. Yo quise entre los rústicos paisajes de mi tierra buscar de tus cantares la realidad perfecta; y, ay Fabio! tu no has visto nunca la primavera“. Hier liegt der Ausgangspunkt für die beginnende Auseinandersetzung Peredas. Mit energisch an den Anfang gestelltem „basta“ wendet er sich hier gegen die idilios und églogas, deren Wesen darin besteht, daß sie keine reale Landschaft, sondern dieselbe in stilisierter Form und idealistischer Verbrämung wiedergeben; besondere Charakteristika der Schäferdichtung, die bekanntlich in Spanien auf lange Tradition zurücksehen kann und im 18. Jahrhundert durch Einflüsse von Frankreichs klassischer Dichtung neue Anregungen empfangt.

Diese Schäferpoesie mit ihren Idyllen und Eklogen, die sich ein fernes Arkadien erträumt, war nicht der Gefahr entgangen, ähnliche Motive häufig wiederkehren zu lassen; besonders auf dem Gebiete der Naturschilderung hatte sich eine Art konventioneller Terminologie herausgebildet, die das Landschaftsbild mit immer gleichen dichterischen Assoziationen ausschmückte. Pereda nimmt in seiner Anrede an Fabio darauf Bezug wenn er die „campos de terciopelo y seda“ erwähnt, oder: „fresco cefirillo que juega de los sombríos bosques con la enramada espesa, matizadas flores, murmullo del que manso la riega, arroyo cristalino do beben las Napeas y encuentran los pastores cristal que les refleja de sus cabellos de oro las ondulantes hebras, mil y mil parleras avecillas de las de arpada lengua entre el follaje verde de la misteriosa selva“. Auch bei der Beschreibung des Meeres arbeitet der Schäferdichter mit herkömmlichen Epitheten¹).

Pereda ist Gegner dieser konventionellen bukolischen Landschaft. Indem er nämlich Fabios „limadas coplas“ (S. 170) die raue Wirklichkeit gegenüberstellt, sucht er das Landschaftsbild der Bukolik lächerlich zu machen (S. 172): „antes, Fabio, procúrate

¹ Vgl. „Nubes de estío“ (S. 507) wo die Schäferpoesie, „la poesía bonachona y elegante“, kritisiert wird. Bei der Schilderung des Meeres kehren Ausdrücke wieder wie: „vaporosos tules, esmeraldas líquidas, irisadas crenchas, embriagadoras armonías, arrullos blandos“. Eine andere Kritik der Schäferdichtung und ihrer Ausdrucksweise findet sich in den „Esbozos y rasguños“ (S. 181): „el sol refulgente, la pradera floreciente, el verde follaje el río murmurando, la dulce brisa, las mieses fecundas, la sonora esquila“!

zapatos de dos suelas, calzón de paño recio, garrote y podadera; que en el ameno prado que la vista recrea hay charcos escondidos y espinas y culebras; y el cristalino arroyo que manso serpentea, es un regato que no pueden las piernas saltar, sin el auxilio de la tranca pasiega, y en el frondoso bosque hay zarzas y maleza“; und (S. 174): „hondos, negros abismos do pavoroso suena el murmurante arroyo.“ Die Wirklichkeit stellt sich also anders dar, als es die „rica gayerencia“ erträumte (S. 175), wobei er an die provenzalischen Pastourelles denkt, in denen eine ähnliche Form der Naturschilderung auftritt, wie in den Idyllen und Eklogen der Schäferpoesie.

Es muß an dieser Stelle kurz die Frage erörtert werden, ob in der spanischen Literatur zu Peredas Zeit bestimmte Tendenzen wirksam waren, die einem Idealisieren der Natur, einem Übersteigern der Realität entgegenkamen¹⁾. Wir stehen am Ausgang der romantischen Bewegung. Soeben treten die kostumbristischen Autoren mit ihren ersten Versuchen hervor. Fernán Caballeros erste Landschaftsbilder sind romantische Genrebildchen, idyllenartig dargestellt. Antonio de Trueba schreibt seine „Historias de color de rosa“ mit unwirklichen idealisierten Naturschilderungen. Als Pereda in Madrid weilte, stand der romantische Ritterroman von Autoren wie Villoslada und Fernández y González noch in hohem Ansehen, wie aus dem Überblick über die Literatur jener Jahre hervorgeht, den der Dichter im 21. Kapitel von „Pedro Sánchez“ gibt. Dort erwähnt er: „los resabios románticos, que quedaban aún en el gusto del público“ (S. 306/307)²⁾.

Es herrschte also damals innerhalb der zeitgenössischen Literatur eine starke Tendenz, das Landschaftsbild oder die Natur überhaupt zu idealisieren, was als Rest romantischer Dichtungsweise anzusehen ist³⁾. Solange nun eine bedeutende Dichterpersönlichkeit, wie etwa Fernán Cabal-

¹⁾ Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, eine ausführliche Darstellung des Naturgefühls und der Naturschilderung in der Dichtung vor Pereda zu geben; nur diejenigen Faktoren sollen hier herangezogen werden, mit denen der Autor sich unmittelbar auseinandersetzt und die für die Theorie seiner Naturschilderung bestimmte Bedeutung haben.

²⁾ Vgl. dazu den Aufsatz von Lomba y Pedraja über Pereda in „La cultura española“. (Jahrgang 1906; S. 715). Dort heißt es: „pasaban por entonces por modelos en el género costumbrista F. Caballero, M. Romanos y Trueba. Los tonos azul y rosa del primero y el último en sus paisajes y escenas provinciales . . . se habían apoderado del favor del público“.

³⁾ Mesonero Romanos, der Madrider Sittenschilderer, schrieb damals (1837) ein stark satirisch gefärbtes Essay, betitelt „El romanticismo y los románticos“ (in: „Obras de M. Romanos. Escenas matritenses; segunda serie“. Madrid 1881). Er führt dort aus, ein gewisser romantischer Gefühlsüberschwang herrsche noch auf verschiedenen Lebensgebieten und sei besonders in der Kunst ersichtlich. Zur Naturdarstellung bemerkt er (S. 94): „el artista pretende pintar a la naturaleza aún más hermoso que en su original“.

lero, sich für diese idealisierende Schilderungsweise einsetzt, bei der dieselbe einer bestimmten individuellen Veranlagung entspricht, können Werke von künstlerischer Bedeutung entstehen. Sobald aber die Schilderungsweise zur technischen Fertigkeit und virtuosem Selbstzweck erniedrigt wird, zeigen sich negative Ergebnisse.

Hier setzt Peredas kritische Stellungnahme ein. Journalisten und Literaten, die den literarischen Tagesmoden hingegeben sind, bedeuten ihm einen immer wiederkehrenden Angriffspunkt. Denn sie machen die idealisierte Naturschilderung zum Mittelpunkt ihrer Darstellungen, nehmen noch allerlei literarische Reminiscenzen — wie die oben erwähnten Motive der Schäferpoesie — hinzu und lassen auf diese Weise Zerrbilder der Wirklichkeit entstehen. Der genannte Fabio ist der Typus eines solchen Journalisten oder Literaten, der einen Bericht über die Montaña in den Formen einer modischen Ausdrucksweise verfaßte.

In scharf ausgeprägter Form zeigt sich diese Ironie Peredas den literatenhaften Journalisten gegenüber in der Skizze „Suum cuique“ (S. 181ff.) in den „Escenas montañesas“. In Madrid lebt ein Journalist, der die Montaña kennen lernen möchte. Bezeichnend ist das Bild, das sich Leute seines Standes von dieser Region machen. Er hat Garcilasos Eklogen gelesen und will nun in die Berge reisen, um ganz seinen Träumen zu leben (S. 221): „espero realizar todas las ilusiones que he adquirido con mi lectura favorita. Soy fanático admirador de la vida patriarcal y de los placeres del campo, de la poesía pastoril“. Begeistert zitiert er Fray Luis de León, den Dichter, der das idyllische Leben in ländlicher Einsamkeit pries¹⁾. In der Montaña angekommen, läßt er nicht etwa die neue Landschaft direkt auf sich wirken, sondern sieht sie durch den Schleier der literarischen Reminiscenz (S. 228): „con la contemplación de estos y otros cuadros a cual más bonito, su lectura favorita adquiriría para él cada vez mayor encanto, y hasta las tiernas églogas de Garcilaso le parecían la expresión más fiel de la verdad . . . y veía los trasuntos de todos los cuadros pastoriles des siglo de oro.“ Mit einem Schäferroman in der Hand macht er seine Ausflüge; er liest alle Dichter, die das Ideal des horazianischen *beatus ille* priesen (S. 320): „desde Gonzalo de Berceo hasta el último bucólico de nuestros gacetilleros y romancistas“. Schließlich ist er aller Wirklichkeit so fremd, daß sich ihm der Ausruf entringt (S. 231): „Oh, divina poesía! te veo y te palpo! . . . Pues señor, aquí, tras este tupido zarzal, cabe el arroyuelo que murmura a mis pies, sobre la florida y olorosa pradera, a la sombra de estos seculares castaños, voy a entregarme a mis gratos ocios. Y dirán las almas de prosa que la poesía es una quimera!“ — Aber

¹⁾ Dieselbe Einstellung der Montaña gegenüber hat auch Marcelo zu Beginn von „Peñas arriba“. Vgl. das Kapitel: „Natur und Mensch“ (VI 3).

gelegentlich ragt in diesen Rausch der Begeisterung die rauhe Wirklichkeit hinein. Mit feiner Ironie erzählt Pereda (S. 231): „caía una legartija sobre la más sentimental y pastoril de las estrofas de su libro“. Erst nach und nach muß dieser Journalist erkennen, daß die wirkliche Montañalandschaft doch kein idyllisches Arkadien ist, und enttäuscht über die häßliche Wirklichkeit zieht er wieder heim nach Madrid.

Abschließend formuliert Pereda die Moral dieser Erzählung und gibt die charakteristische Gegenüberstellung (S. 284): „cada uno necesita para vivir el elemento que le ha formado: el hombre culto, la civilización; el salvaje, la naturaleza“, wobei er die Bezeichnung *salvaje* wählt, um den Gegensatz Ideal—Wirklichkeit schärfer hervortreten zu lassen. Die ganze Erzählung kann als eine ironische Paraphrase des Themas: ideale Landschaft — wirkliche Landschaft angesehen werden.

In dem Roman „Nubes de estío“ findet sich ein Beispiel, das zeigt, wie ein Journalist oder Literat — nach Peredas Meinung — zu Werke geht, wenn ein Bild einer bestimmten Landschaft zu entwerfen ist (S. 276): „Ilegaba al terreno, le daba un vistazo“. Er verallgemeinert das Spezielle; ein regnerischer Tag veranlaßt ihn, das Klima der ganzen Gegend als regnerisch zu bezeichnen (S. 278): „lluvioso, si llovía en aquella ocasión; triste y gris, brumoso, si estaba nublado o cayendo un poco de moriña; risueño y primaveral, si lucía el sol sin nubes“. Er sucht das Landschaftsbild zu stilisieren, eine möglichst ansprechende äußere Form dafür zu schaffen (S. 279): „efectos de sol y de luna; manchas, impresiones y siluetas de todo cuanto alcanzaba la vista y de otro tanto más; retratos de frente y de perfil“. Den Abschluß bilden einige phrasenhafte Wendungen (S. 279): „después unas cuantas incensadas para fijarlo, y al correo con ello“.

Wie eine solche Schilderung dann in ihrer Gesamtheit aussieht, zeigen zwei andere Stellen seiner Werke. Beide zeichnen sich aus durch gänzlichen Verzicht auf Elemente der Wirklichkeit und durch gefühlsbetontes Idealisieren unter dem Einfluß der literarischen Tagesmode. In der ersten der beiden Schilderungen handelt es sich um die Beschreibung einer am Fluß gelegenen Wiese („Nubes de estío“ S. 131ff.): „el almuerzo que ha de servirse a los invitados en una verde pradera festoneada de pomposos castaños y de atildados abedules y cedida al efecto por un honrado y generoso labrador de aquellas pintorescas y fragantes comarcas“. Das Moment der Stilisierung zeigt sich besonders in Ausdrücken wie „festoneada“ oder „atildados“. Die Schilderung geht ganz im Stil der Schäferdichtung weiter (S. 132): „ahora que el genio protector de los pastoriles recreos, espejo y remembranza de la feliz Arcadia de los poetas bucólicos; que las Ninfas y las Hadas y las Napeas bienhechoras, de aquellas aguas, de aquellos

prados y de aquellas arboledas, conjuren las hurafñas nubes, para que el día de la fiesta depongan los odres de sus diluvios, y dejen que luzca el sol en toda su pompa, que nunca será tanta que amengue el brillo de los refulgentes astros que han de surcar, en el vaporcillo de la Pitorra, las mansas y cristalinas aguas del afortunado Pipas“. Die letzten Worte erinnern deutlich an den Anfang der ersten Ekloge von Garcilaso de la Vega.

Die zweite Schilderung steht im Zeichen der auch von Mesonero Romanos¹⁾ karikierten Form, eine Fülle von romantischen Ausrufen und Seufzern nebeneinander zu setzen, und äußerlich diese literatenhaften Produkte durch eine große Zahl von Ausrufungszeichen oder Gedankenstrichen in die Augen springen zu lassen. Es handelt sich um eine Beschreibung der Küstenlandschaft von Santander²⁾ (S. 351): „¡¡¡El mar!!! ¡¡¡La mar!!! ¡¡¡Los mares!!! ¡¡¡Las mares!!! ¡¡¡Ah — — — Ohhhh!!! — — —“ Die weitere Schilderung trägt ganz die Züge des romantischen Genrebildchens aus einer bestimmten Stimmung heraus geschrieben (S. 352): „¡pero qué espectáculo, gran Dios! — — — contemplándole, el corazón palpita, la mano tiembla, los ojos se turban. El sol sin una nube que empañe sus fulgores, la brisa rizando la inquieta superficie de las aguas sin fin; la blanca gaviota, cerniéndose voluptuosa en el espacio, la esbelta nave de tajante proa; allá el puerto; acá el escollo; allí la espuma; aquí las flores, y en todo y sobre todo, un torrente de luz y una embriaguez de aromas“. Die ganze Darstellung besteht aus einer Reihe von Einzelbeobachtungen, die ganz spontan, verbindungslos nebeneinandergesetzt, den für solche romantischen Schilderungen gebräuchlichen konventionellen Wortschatz verwenden wie „die Möve, die sich wollüstig wiegt“, das „Berauschtsein von Düften“, wobei häufig hart die Grenze der Phrase gestreift wird. — Ganz auf äußeren Effekt eingestellt ist auch die Fortsetzung, als das jäh ausbrechende Gewitter neben das vorausgehende friedliche Idyll gestellt wird (S. 352): „¡Ah! — — — ¿Más que es esto? el trueno ruge; cruzan la atmósfera rayos y centellas; se respira el hálito abrasador de la tempestad; desgájase el secular peñasco; húndese en el abismo, y se elevan hasta mí los plieges espumantes del salobre sudario que le envuelve“. Am Schluß erscheint der „Dichter“ dann noch selbstbewußt als edler Retter schiffbrüchiger Frauen.

Die Frage nach einem originellen Naturgefühl in der Dichtung der damaligen Zeit — es handelt sich um die Jahre zwischen 1840 und 1858 — kann also nur negativ beantwortet werden. Die Dichtung der Zeit steht unter dem Einfluß der ausklingenden Romantik, die Darstellung des Naturgefühls tritt in einer künstlich-übersteigerten

¹⁾ In „El romanticismo y los románticos“ (a. a. O.).

²⁾ In „Tipos trashumantes“: „Luz radiante“.

stilisierten Form auf. Journalisten und Literaten pflegen dieselbe, erweitern die an sich schon konventionelle Ausdrucksweise durch Hinzunehmen literarischer Reminiszenzen, die ebenfalls dem Idealisierungsbedürfnis entgegenkommen (Idyll, Pastourelle, Ekloge) und beeinflussen so das Naturgefühl der Madrider Gesellschaft jener Tage.

Man kennt damals in Madrid die Montañalandschaft kaum, oder betrachtet sie lediglich als angenehmen äußeren idyllischen Rahmen eines sommerlichen Erholungsaufenthaltes. Pedro Sánchez erzählt (S. 204/205): „advierto que por entonces todo Madrid incluso los literatos tenían de la montaña la misma idea que la señora de Don Magín de los Turcos“. In der Gesellschaft sagt man (S. 204): — „es lástima que esa tierra no sea más conocida, porque me han dicho que es muy pintoresca, y está toda llena de pasiegas . . . y de peñascos espantosos“. Erst als an der nordspanischen Küste Badeorte entstehen, sucht man auch die Montaña auf, ohne aber ein tieferes Interesse für die landschaftlichen Hintergründe zu haben, es bleibt beim oberflächlichen Betrachten und einem knappen kritischen Abwerten.

In „Nubes de estío“ durchfahren eine Reihe von Großstädtern die Montaña (S. 268): „los mozalbetes gomosos tenían como a menos parar, la atención en cosas tan ordinarias y rústicas, y continuaban interesando con sus donaires y travesuras a las distinguidas señoras, que tampoco mostraban gran interés en el paisaje“. Die Landschaft gefällt ihnen nicht, sie hatten idyllische Einsamkeit und blumenbedeckte Wiesen erwartet, nun sehen sie Felsen und Dornengestrüpp (S. 268/69): „lo peor era para los pasajeros de buen gusto, como los señores de los hongos feos, que el tren parecía complacerse en contrariarlos a cada instante; porque como si le asustaron los sitios despejados para correr, a lo mejor se colaba por una grieta en peña viva, o se deslizaba entre setos y matorrales. Las praderas limpias y descubiertas, los mejores puntos de vista para aquel panorama sin segundo, los pasaba echando chispas“. Der Anblick des Meeres läßt sie lächerliche Vergleiche aussprechen (S. 269): „a uno de los señores de los hongos feos, se le ocurrió la siguiente comparación: „parece un inmenso manto de crespones verdosos, ribeteada de armiños . . . con ratones, tendido al sol¹⁾“.

So werden die immer wiederkehrenden Angriffe Peredas auf Journalisten und Literaten und ihren Einfluß auf das öffentliche Leben und die Geschmacksbildung verständlich, wie ihm ja überhaupt eine tiefe Abneigung gegen alles Stadtleben eigen ist. Selbst von tiefem Naturgefühl beseelt, führt er hier einen Kampf gegen Journalismus und Belletristik, die seine heimatliche Region zu einem Zerrbild erniedrigen. In den „Escenas montańesas“ (S. 199)

¹⁾ Vgl. auch den Anfang der Skizze „El Marqués de la Mansedumbre“ in den „Tipos trashumantes“ (S. 379).

heißt es: „esos poetas melenudos de báculo y zampona, y los novelistas sobrios, ascéticos y filósofos;“ und ebd.: „pero estos señores poetas y novelistas sin duda han estudiado la campiña en el mapa, o en el Museo de Pinturas“.

In „Sotileza“ ist die Rede von „copleros chirles y impresionistas cursis que quizá no han salido nunca de los trigos de tierra adentro“ (S. 50). Damit ist die negative Seite der Auseinandersetzung, der Gegenstand der kritischen Ablehnung herausgestellt.

2. Die positive Seite.

Als diese Art der idealisierenden Naturschilderung ihren Höhepunkt erreicht hatte, erschienen 1864 die früher bereits in Lokalzeitschriften¹⁾ veröffentlichten „Escenas montañesas“ von Pereda in Buchform, die unter den dargestellten literarischen Verhältnissen natürlich ganz neuartig wirken mußten. Anhänger der älteren Schule konnten zunächst kein Verhältnis zu der neuen Darstellungskunst gewinnen, wie aus der kritischen Stellungnahme Antonio de Truebas und anderer²⁾ hervorgeht, die gerade das eigentliche Wesen von Peredas Kunst, seine realistische Schilderungsweise trifft, so daß der Autor sich gezwungen sieht, im Vorwort zu der zweiten Skizzen-sammlung „Tipos y paisajes“ seinerseits wieder seine Kunst zu verteidigen, Angriffe zurückzuweisen³⁾, und eine neue Theorie seiner Darstellungskunst von Natur und Mensch abzuleiten.

Er wählt zu diesem Zweck ein charakteristisches Beispiel, in dem zunächst noch einmal die negativen Momente der Darstellungskunst seiner Vorgänger hervorgehoben werden, um dann die neue positive Seite herauszustellen. Ein kastilischer Maler will eine heimatliche Landschaft malen; bei näherer Betrachtung sieht er, daß sie düster, traurig und monoton ist; alles, was das Auge erfreuen könnte, Bäche, Berge, Baumgruppen, fehlt. Aus Furcht, das Landschaftsbild könne dem Publikum mißfallen, schmückt er es so aus, daß der Eindruck einer harmonischen Landschaft entsteht; er fügt aus seiner Phantasie verschiedene Dinge hinzu (Prolog zu „Tipos y paisajes“, S. 7): „un grupo de casas que no ofrecen mal aspecto, dos recodos de una era, media docena de borregos y una mula, y echa por en medio un río

¹⁾ Im „Tío Cayetano“ und in der „Abeja montañesa“.

²⁾ „El asunto es que algunos de mis paisanos, muy pocos, afortunadamente, han creído hallar en más de una página de mis Escenas montañesas motivo suficiente para que se sobreexcite y alarme su „amor patrio“ (Prolog zu „Tipos y paisajes“. S. 5).

³⁾ „¿Si creías que no podía hacerse de la Montaña un retrato de color de rosa; para qué la retrataste? ¿Y si la retrataste, para qué expusiste al público el retrato?“ Ebd. (S. 12) und (S. 7): „a este modo de pintar es a lo que se ha llamado por algunos montañeses, delito de lesa patria“.

como el Misisipí que baja de unas montañas como los Andes, y adorna las orillas con sauces y naranjos, y tapiza el suelo con flores y césped, y hasta le puebla de zagales, cuyos modelos busca en un abanico. En seguida escribe debajo: Panorama de Amusco, y expone el paisaje al público como un cuadro de costumbres castellanas“. „¿Sería este systema de retratar la naturaleza más patriótico que el mío?“ fragt sich Pereda. „Nein“, antwortet er selbst, „el sentido común siempre vería en un cuadro tal, con semejante rótulo un embuste ridículo, una mentira bien ociosa“¹⁾.

Pereda bezeichnet also seine Art die Natur darzustellen als retratar und copiar (S. 7: „las copié del natural“). Retratar bedeutet: fotografisch genau wiedergeben, ein Ebenbild schaffen; copiar dasselbe. Die dargestellte Landschaft wird als „cuadro“ bezeichnet. Man könnte also annehmen, es handle sich bei Pereda um naturalistische, in allen ihren Einzelheiten reproduzierte Landschaften, zumal er S. 13 erklärt: „le expuse al público como se expone un cuadro de fotografías que ni son obscenas ni injurian a nadie“, und an verschiedenen Stellen die Wahrheit hervorgehoben wird (S. 6/7): „retratista yo, aunque indigno, y esclavo de la verdad“; oder „Escen. mont.“ (S. 225): „pero dejaría la poesía de serlo cuando los poetas cantaran la verdad una sola vez en su vida“; und „De tal palo“ (Kap. VII zu Beginn): der Leser solle das Landschaftsbild betrachten „sin temor de alejarse de la verdad“.

Alle diese Ausdrücke, die einer Schilderungsweise angehören, die im engsten und unmittelbarsten Anschluß an die Wirklichkeit diese präzise wiedergibt, erfahren schon hier im Prolog und an anderer Stelle bestimmte feine Nüancierungen, die Peredas Art der Naturschilderung über die naturalistische erheben. Im Prolog zu „Tipos y paisajes“ werden zwei verschiedene Arten der Darstellungskunst einander gegenübergestellt; die des retratista und die des pintor (S. 6). Dieselbe Beziehung wird aufgestellt in den „Tipos trashumantes“ (S. 270), wo er erklärt: „cuando pinto, no retrato“. Damit wird Peredas künstlerische Schaffensweise deutlicher; er geht über den Standpunkt des retratista hinaus zum pintor de cuadros. Der retratista reproduziert ohne innere Anteilnahme, ohne Leidenschaft, während, wie unser Autor selbst feststellt, zum pintor besondere Gaben wie „genio“ und „inspiración creadora“ gehören (Prolog S. 6). Damit ergibt sich für Pereda folgende Schaffensweise: die in der Realität vorhandene Landschaft wird gesehen

¹⁾ Ebd. S. 10: „supongamos, en fin, que yo hubiera sido capaz de crear un país y un paisanaje con todos los primores que caben en la naturaleza y en la humanidad, y de sacar a la plaza pública esa creación con el título de Escenas montañosas: que hubieran dicho entonces de ella esos mismos señores a quienes dedico estas líneas?“

und erfaßt vom künstlerischen Menschen, um von ihm mit persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten, mit subjektiver stilistischer Färbung dargestellt zu werden, wie er es im Prolog zu „Sotileza“ ausdrückt (S. 6/7): „lo que pide la verdad dentro de los términos del arte“. So erhebt sich also die Wirklichkeit der Landschaft zur dichterisch gestalteten, innerhalb derer sich Peredas persönliche Auffassung und Gestaltungskraft offenbaren.

Er selbst hebt verschiedentlich die innere Bedingtheit und künstlerische Ehrlichkeit seines Naturschilderns hervor, betont das zwingende Moment, das ihn zur Gestaltung drängt (Prolog zu „Tipos y paisajes“ S. 12): „la retraté (sc. la naturaleza), señores míos, cediendo a una tentación más fuerte que mi voluntad; la misma que obliga al poeta a cantar a la naturaleza y al músico a robarle sus dispersas armonías; impulso irresistible, incontrastable“. Das Bekenntnis der Nieves in „Al primer vuelo“ ist auch das unseres Autors (S. 229): „Was denkt Ihr bei der Betrachtung eines Landschaftsbildes?“ hat Leto gefragt. Sie antwortet: „lo primero que yo siento es un poco de envidia a los pintores, a los poetas, y a los músicos buenos; porque me entran unos deseos tan fortísimos de pintar, de describir y hasta de poner en música lo que voy viendo y oyendo! Para eso quisiera ser el mejor pintor y el mejor poeta y el mejor músico del mundo“. Die Natur ist für Pereda eine Wesenheit von beherrschender Macht, die in ihren mannigfachen Äußerungen seine Gefühle erregt und ihn zu immer neuen Formen dichterischer Gestaltung führt („Nubes de estío“ S. 452): „ella (la naturaleza) lo canta, ella lo dice, ella lo expresa todo; y ella sola es el rumor, y la armonía, y el estruendo, y la luz, y la elocuencia, y la poesía, y el arte, y la hermosura; ella lo absorbe y lo domina y lo produce todo, y es fuente y objeto al la vez de la inspiración y del sentimiento de los hombres, por livianos que sean de meollo“.

Diese aus tiefer innerer Anteilnahme stammende Art der Naturschilderung, die sich die Gegebenheiten der Wirklichkeit zum dichterischen Vorwurf nimmt, bezeichnet Pereda selbst als die realistische. Im Prolog zu „De tal palo“ heißt es: „si por realismo se entiende la afición a presentar en el libro pasiones y caracteres humanos y cuadros de la naturaleza, dentro del decoro del arte, realista soy (S. 6)“; und im „Don Gonzalo“ spricht er von dem „antielegante y zarandeado realismo de mis libros“ (S. 162). Die Wirklichkeit ist in seinem Fall die Montaña. Wenn er also als realistischer Dichter diese Landschaft und diese Natur wiedergeben will, muß er alle Teile und Aspekte der Region kennen, um sie dann dichterisch nachzuerleben. Es ist sogar bekannt, daß er einmal Milieustudien trieb, als er „Peñas arriba“ zu schreiben beabsichtigte. 1871 auf seiner Wahlreise als Cortesabgeordneter hatte er die dort beschriebene Gegend

zum ersten Mal gesehen. Als Vorstudie zu seinem Roman wollte er später die Erinnerung an die durchwanderten Landschaften wieder auffrischen und wiederholte zu diesem Zweck die Reise, die aber infolge von mißlichen klimatischen Verhältnissen nicht zu Ende geführt werden konnte¹⁾. Sonst aber erübrigten sich für ihn derartige Studien, denn er kannte seine heimatliche Region so gut, daß er nur aus der großen Menge einige ihm bekannte Landschaften herauszugreifen brauchte, um sie in seiner Weise nachzuschaffen. Es wird im 17. Band der Akademieausgabe als schwierige Aufgabe bezeichnet, das Verhältnis von dichterischer und geographischer Landschaft genau zu fixieren²⁾. Denn Pereda schaltete frei mit der Fülle der äußeren Eindrücke (Bd. 17, S. 490): „fabricábase un país a su gusto, pero tomando los elementos de la misma realidad que se desplegaba ante sus ojos“. Er selbst äußert sich am Schluß der ersten Sammlung der „Escenas montańesas“ folgendermaßen zu dieser Frage (S. 461): „es muy posible, que algún lector de mis libros, al distraer sus ocios por las bellas praderas de la Montaña, quiera buscar en ellas los modelos de las escenas campestres que yo he pintado. Si no quiero cansarse en vano, si realmente desea encontrarlos, tenga presente cuanto queda dicho en las líneas anteriores de este capítulo: huya de toda comarca en que haya un paso de nivel, un tunel, una fábrica de tejidos al vapor o un horno de calcinación. Por allí ha pasado el espíritu moderno y se ha llevado la paz y la poesía de los patriarcas“³⁾; und am Schluß: „este libro no carecerá de atractivo para la curiosidad de los nuevos explotadores del suelo virgen que me le ha dictado“.

Damit erscheint wieder der schon oben angedeutete Gegensatz Stadt — Land oder Kultur der Väter — fortschreitende Zivilisation, der hier für die Theorie seiner Naturschilderung bedeutsam wird. Gewiß hat Pereda sein ganzes Leben innerhalb der Montaña verbracht; aber diese Region wandelte zu seinen Lebzeiten ihren äußeren Aspekt beträchtlich. Zur Jugendzeit Peredas befanden sich die nordspanischen Dörfchen in einem Zustand patriarchalischer Ruhe und Abgeschlossenheit. Santander war ein kleines Fischerdorf mit einer streng katholischen frommen Bevölkerung. Das ist die Zeit, mit der Pereda innerlich sympathisiert. In „Pedro Sánchez“ erzählt er voll wehmütiger Erinnerung (S. 13): „y cuantos pueblos había en la provincia en igual estado de patriarcal inocencia que el mío entonces, y aun muchos años después!“ Der alte

1) Vgl. dazu Akademieausgabe der „Obras“. Bd. 17 (S. 495).

2) S. 496: „sería tarea larga y a veces difícil“.

3) Vgl. dazu „Don Gonzalo“ (S. 9): „cuanto ha visto (el lector) desde la cumbre de este cerro pertenece a la geografía moral de la Montaña, del uso privativo del novelista“.

Don Pelegrín in den „Escenas montaÑesas“ preist jene Zeiten als die besten (S. 12): „y no puedo menos de recordar con entusiasmo aquellas costumbres rancias, tan ridiculizadas por los modernos reformistas; ellas me nutrieron, entre ellas crecí“. Das Landschaftsbild der Montaña war malerisch, bunt, ungeordnet.

Aber die Zeiten änderten sich. Die Errungenschaften moderner Technik hielten ihren Einzug in die Montaña. Eisenbahnen wurden gebaut, neue breite Straßen angelegt, Santander entwickelte sich in wenigen Jahren zum modischen Seebad¹⁾. Auf der Suche nach Eisen erzen beginnt man das Landschaftsbild zu zerstören („Escen. mont“. S. 460): „excusado es decir que los pueblos donde entró la piqueta del minero, han perdido, aunque no en tan alto grado como Comillas, su verdadero carácter local, y amoldándose a otras costumbres“.

Aus diesem Gegensatz zweier Epochen erwächst Peredas Naturschilderung; sie erhält einen gewissen Zug der Rückwärts-gewandtheit. Gewiß entstammen seine Landschaftsbilder der realen Montaña, aber sie bestanden dort zu einer Zeit, die vergangen ist, mit der ihn aber noch starke Erinnerung verknüpft²⁾. Seine Naturschilderungen verflüchtigen sich aber nicht zu wehmütigen roman-tischen Stimmungsbildern; er weiß selbst Vergangenes mit einem Hauch von lebensnaher Wirklichkeit zu erfüllen kraft des ihm inne-wohnenden realistischen Lebensgefühls.

Ihm bedeutet aber Naturschilderung noch mehr als lediglich eine dichterisch-ästhetische Angelegenheit; er glaubt eine nationale Auf-gabe zu erfüllen: Die Rehabilitierung der spanischen Region, das Bewahren volkstümlicher Art im Rahmen einer von

¹⁾ Vgl. „Pedro Sánchez“ S. 13: „hasta que, de repente y como por reflujó de lejana tempestad, allanáronse los montes, taladráronse las rocas y llegó el bufido de la locomotora a confundirse con el bramar de las olas al estrellarse en la antes desierta y ociosa playa; . . . descubrióse por las gentes cultas que no se podía vivir ya sin los aires campestres y las aguas salobres, de las costas del Norte en verano; invadiéronnos aquellas y otras tales con alegre y rego-cijado tumulto; huyó de las arboledas el pastoril y rústico caramillo; y las vírgenes comarcas sometióronse al imperio del invasor trashumante, que, sin imprimírselas la cultura de que el se alardea, les quitó con la tranquilidad que era su mayor bien, cuanto de pintoresco y atractivo conservaban: el amor a sus costumbres indígenas, el color de la localidad, el sello de raza“.

²⁾ Vgl. „Sotileza“ (S. 32): „el Santander que yo tengo acá dentro, muy adentro en lo más hondo de mi corazón y esculpido en la memoria de tal suerte que a ojos cerrados, me atravesaría a trazarle con todo su perímetro, y sus calles, y el color de sus piedras, y el número, y los nombres, y hasta las caras de sus habitantes; de aquel Santander, en fin, que a la vez que motivo de espanto y mofa para la desperdigada y versatil juventud de hogaño, que le conoce de oídas, es el único refugio que le queda al arte cuando con sus recursos se pre-tende ofrecer a la consideración de otras generaciones algo de lo que hay de pintoresco, sin dejar de ser castizo, en esta raza pejina que va desvaneciéndose entre la abigarrada e insulsa confusión de las modernas costumbres“.

stärkster Heimatliebe erfüllten Landschaftsschilderung in einem Augenblick, wo eine neue Kulturschicht jenen Zauber früherer Zeiten zu überdecken und auszulöschen versucht. 1892 hielt er eine Ansprache auf den Blumenspielen in Barcelona¹⁾, wo er folgende Gedanken ausführte: die Montaña sei ihm Hüterin alter geheiligter Traditionen, Erdgeruch umgebe ihn dort („sabor puro de la tierra madre“), mit tiefer Trauer erfülle ihn die alles nivellierende Zivilisation, sie lasse die mannigfachen Aspekte des Volkstümlichen schwinden. Hier setze seine Tätigkeit ein, er sei regionalistischer Autor, heimische Natur und heimische Menschen wolle er darstellen („la luz y las brisas y los panoramas y el modo de ser de las gentes“) in der Absicht, durch Liebe zur heimischen Landschaft ganz Spanien lieben zu lernen.

Auch an einer Stelle in seinen Werken, wo es gilt, regionale Landschaftskunst zu verteidigen, klingt Begeisterung aus seinen Worten (Nubes de estío S. 297): „como podrá Ud. convencerme de que el arte tiene una patria y un teatro determinados? No hay en las provincias hombres y mujeres, como en Madrid? Pues qué más da que el escenario en que se representa un pedazo de la comedia o del drama de la vida humana tenga por fondo estos mares infinitos o aquellos montes abruptos, o los árboles y los coches en hilera de la Fuente Castellana? — — el rústico patán de estas comarcas, o el modesto trabajador de estos talleres, el pescador de estos grandiosos mares, o la sencilla labradora de esos verdos campos, no son barro tan digno de la mano del artista, como los chulapos de las Menegildas de allá?“ —

Das ist also die positive Seite der theoretischen Erörterungen: Ein energisches Abrücken von allen gefühlsübersteigerten und stilisierten Naturschilderungen, ein enges Anschließen an reale Landschaftsbilder, aber keine Wiedergabe mit den Mitteln naturalistischer Technik, sondern ein Nacherleben aus innerer gefühlsbedingter Einstellung, aus angeborener Liebe zur heimischen Region, aus dem Gefühl der Erinnerung an vergangene Zeit, und aus dem Glauben heraus, einer nationalen Idee zu dienen.

III. Die Einordnung der Naturschilderungen im Rahmen der Gesamtkomposition.

Die Fülle der Naturschilderungen in Peredas Werken muß zunächst nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet, die verschiedenen Typen der Schilderungen herausgestellt und ihr Verhältnis zum übrigen Werk bestimmt werden, um so einen festen Ausgangspunkt zu ge-

¹⁾ Zum Teil abgedruckt bei Montero (a. a. O. S. 219).

winnen für die kritische Betrachtung der einzelnen Bilder um ihrer selbst willen in ihrer inhaltlichen und formellen Prägung.

Die Eingruppierung der Schilderungen innerhalb der einzelnen Werke soll hier in chronologischer Folge der Romane gegeben werden. Dabei hebt sich die Gruppe der Frühwerke, der „Escenas montaÑesas“, „Tipos y paisajes“ und „Tipos trashumantes“ deutlich ab. Die Bezugnahme auf Landschaftsmotive tritt in diesen Werken stark in den Hintergrund; selbst der Titel „paisajes“ besagt in diesem Zusammenhang nichts. Es handelt sich hier um liebevoll ausgeführte Skizzen von Montañabewohnern, von Bauern und Seeleuten, die allerdings ganz mit der heimischen Landschaft verwachsen sind und nur in diesem Milieu künstlerische Daseinsberechtigung beanspruchen können¹⁾.

Die Landschaft selbst bleibt ohne künstlerische Bedeutung; wenn z. B. in „La robla“ eine feria beschrieben wird, so wird der landschaftliche Hintergrund des Geschehens nicht fixiert, „Escen. mont.“ (S. 54): „el lugar de ella queda a la elección del lector; pues, gracias a Dios, abundan aquí como los helechos“; ein paar Zeilen weiter: „elegido el punto más cercano tuvo que ser, por precisión, un pequeño bosque de cajigas o de castaños, verde, fresco, frondosísimo, bello como es la naturaleza aquí hasta en su menor detalle“. Der landschaftliche Hintergrund wird also der Wahl des Lesers anheimgestellt, und mit wenigen Worten ein Landschaftsbild, das irgendwo innerhalb der Montaña existieren kann, angedeutet. Diese Unbestimmtheit deutet Pereda selbst an mit „tuvo que ser“, es mußte ja wohl sein, und mit der allgemeinen kritischen Wertung „bello como es la naturaleza aquí“. Die gleiche Einstellung zeigt sich in der Skizze „A las Indias“, wo es heißt („Escen. mont.“ S. 71): „el lugar de la escena puede el lector colocarle en el punto de esta provincia que más le conviniere, si bien su parte oriental es preferible por ser en ella más frecuentes que en las demás, cuadros semejantes al que voy a describir“. In den „Tipos trashumantes“ steht am Ende einer kurzen Schilderung im Hinblick auf die Natur (S. 372): „lo demás que sabe el lector tan bien como yo“. Dieses letzte Beispiel ist deshalb besonders bedeutsam, weil es die Möglichkeit einer Erklärung der spärlichen Verwendung des Landschaftsmotives gibt. Diese Skizzen erschienen nämlich in den Lokalzeitschriften „Tío Cayetano“ und „Abeja montaÑesa“, wandten sich also an einen regional-beschränkten Leserkreis: die Kenntnis der Landschaft wird demnach vorausgesetzt.

Außerdem stehen wir hier am Beginn der literarischen Entwick-

¹⁾ In diesem Kapitel werden nur diejenigen Naturschilderungen in ihrer Stellung zur Gesamtkomposition des Werkes behandelt, die in keiner Beziehung zu den handelnden Personen stehen. Zu diesem letzteren Punkt vgl. das Kapitel VI: „Natur und Mensch“.

lung Peredas; es fehlt ihm noch die eigene Ausdrucksmöglichkeit, der subjektive Stil, den die späteren Werke zeigen. Er gibt hier noch Aussagen über den Gegenstand, anstatt diesen selbst sprechen zu lassen. So erklärt es sich, daß gerade in den ersten Werken das gefühlsbetonte Moment an manchen Stellen hervortritt, wo Naturschilderungen angedeutet werden, z. B. in „Suum cuique“ („Escen. mont.“ S. 224): „diré, solo, para los que no conozcan esta comarca, que al acercarse a ella después de atravesar las planicies de Castilla o de la Mancha, enfrente de tanta belleza se siente . . . no tener cerca de uno a todos los moradores de las grandes capitales del mundo civilizado orgullosos con sus prodigios de arte, para decirles: mirad esa naturaleza y pasmaos, porque junto a ella, todo es pequeño y raquítico. Ved aquí reunido y palpable cuanto de bello y de fantástico ha cantado la poesía“. Oder „Tipos y paisajes“, in der Skizze „Las brujas“ (S. 147): „con decir que el paisaje que el teatro representa en este cuadro es montañés, está dicho que es bello en el sentido más poético de la palabra“.

Es werden also keine Landschaftsschilderungen gegeben, sondern Lobeshymnen auf die Schönheit der Montaña gesungen; Reflexion und Gefühlsüberschwang ersetzen die eigentliche Schilderung; das subjektive Moment tritt gerade in den häufigen Anreden an den Leser¹⁾ und in der kritischen Abwertung hervor; ausgeführte Naturschilderungen fehlen in den Erstlingswerken oder werden durch flüchtige Andeutungen ersetzt; noch in den „Tipos trashumantes“, zeitlich dem letzten in der Gruppe der Erstlingswerke, beschränkt sich die Fixierung des landschaftlichen Hintergrundes auf eine flüchtige Charakterisierung im Verlauf eines Gesprächs „Los baños del Sardinero“ (S. 337): „bonitas praderas, arboledas, huertos, casitas; la bahía detrás y más allá las montañas“.

Sieht man von diesen Frühwerken ab, so lassen sich in der Gesamtgruppe der folgenden Romane die Naturschilderungen (ohne Beziehung zu den handelnden Personen) folgendermaßen eingruppiieren: es handelt sich um Hintergrundbilder, die entweder als abgeschlossenes Ganzes die landschaftliche Scenerie der Handlung bilden, oder um weiter ausgeführte oder nur knapp angedeutete Landschaftsausschnitte, die die Handlung in irgendeinem Punkte ihrer Entwicklung beleuchten. Die beiden Grundtypen von Peredas Landschaft sind also abgeschlossene Gesamtbilder und landschaftliche Teilaspekte.

Zunächst sei die Stellung der abgeschlossenen Hintergrundbilder im Rahmen der Gesamtkomposition der einzelnen Romane in chronologischer Folge festgestellt. Hier ist wieder eine zweifache

¹⁾ Vgl. über Anrede an den Leser, kritische Abwertung der Landschaft das Kapitel VI: „Sprachkunst Peredas in seinen Naturschilderungen“.

Gliederung möglich. In dem zeitlich folgenden Roman „Don Gonzalo“ (1879) überrascht gegenüber den Skizzenbänden die weitaus stärkere Bezugnahme auf landschaftliche Motive. Der Roman beginnt gleich mit einer Naturschilderung, die sich über mehrere Seiten erstreckt und ein ausgedehntes Bild der Landschaft von Coteruco gibt (S. 7ff.). Die Frage nach der Stellung dieses Bildes im Rahmen der Gesamthandlung läßt sich am besten beantworten durch die Feststellung, von wo aus es gesehen wird. Autor und Leser besteigen zunächst einen zur Höhe führenden Pfad (S. 7): „por esta senda arriba me va a acompañar el lector breves momentos, si quiere orientarse con facilidad en el terreno en que van desenvolverse los sucesos“. (S. 8): „Colocados ya sobre la cumbre de Carrascosa y mirando hacia la parte opuesta a la vertiente por la cual hemos subido“; dann heißt es: „domina la vista un extenso valle“. Abschließend wird das Landschaftsbild vom Dorfkirchturm aus betrachtet.

Die gleiche Betrachtungsweise von höher gelegener Stelle läßt sich durch das ganze Werk Peredas verfolgen. So in „De tal palo“ (S. 85): „en verano, porque desde sus balcones se descubría un hermoso panorama“. Ebenso „El sabor“ (S. 26): „entre tanto, hágame el obsequio de subir conmigo al campanario, en la seguridad de que no ha de pesarle la subida“; und (S. 27): „la altura del observatorio nos permite examinar el paisaje en todas direcciones“. Die Grenzbezeichnung „todas direcciones“ faßt das Gesamtbild, das sich vor dem Beschauer ausdehnt; ebd. (S. 25): „desde aquel asiento, lo mismo que desde la fuente, podía la vista recrearse en la contemplación de un hermoso panorama“. Ebenso „Pedro Sánchez“ (S. 86): „avezado a abarcar con la mirada, desde la solana de mi casa todo el escenario en que había de desenvolverse la insulsa comedia de mi vida“; ebd. (S. 50): „la huerta y el prado desde cuya loma contempló, con grandes espavientos, el mar y la playa y cuanto desde aquel observatorio alcanzaba la vista en todas direcciones“; und (S. 70): „y colocado entre ambos en lo alto de la pradera que dominaba al mar“; (S. 219): „pero las excursiones que prefería Nieves eran las que hacía a pie con su padre trepando de breña en breña, de altura en altura, para admirar nuevos panoramas o descubrir más vastos horizontes“; „La puchera“ (S. 10): „y en unión de cuanto puede abarcar la vista desde el campanario de la iglesia, el pedazo de tierra más majo de todo el mundo“. „Al primer vuelo“ (S. 78): „Nieves y Catana, mientras hablaba así Don Alejandro después de mirar lo que se descubría de frente y sin esfuerzo, querían salir al balcón, para mirar hacia los lados“. In dem zeitlich letzten Werk Peredas, in „Peñas arriba“, häuft sich diese Betrachtungsweise der Landschaftsbilder von höherem Blickpunkt. Als Aussichtspunkt erscheint eine Bergeshöhe, ein Abhang oder eine andere höher gelegene Stelle im Gebirge. Marcelo findet

auf seinem Wege nach Tablanca von den verschiedensten Punkten im Gebirge immer neue Ausblicke¹⁾. (S. 32): „Llevábamos ya más de una hora de subir, y aún nos faltaba un buen tramo, para llegar a la cumbre que habíamos de transponer“. Ein paar Zeilen weiter: „mientras bebía con ansia la pobre bestia, quedé yo encarado en opuesta dirección a la que había llevado subiendo, y con un panorama a la vista que me dejó maravillado“. (S. 34): „subí lo poco que me faltaba, púseme junto a Chisco y miré“. (S. 35): „aquel brocal enorme, cuyo lado más bajo me servía a mí de observatorio“; ebd.: „el esplendente panorama de la vega, contemplado entonces por mí desde una altura digna de las águilas“. (S. 18): „Días después, y desde una de las alturas que dominan la ciudad, un santanderino, práctico en ello, me nombraba; señalándolos con el dedo cada picacho y cada monte de la grandiosa cordillera“. (S. 155/56): „habíame subido por el Oeste de la montaña y el panorama con que me brindaba el Cura se veía por las otras vertientes“. (S. 214): „bien elegido estuvo el observatorio — me respondió, aunque los conozco mejores todavía . . . que es lo suficiente para admirar la Naturaleza en uno de sus aspectos más esplendentes un novicio en esas cosas“. Als Marcelo in Tablanca angekommen ist, betrachtet er vom Balkon des Stammschlosses die verschiedenen Landschaftsbilder (S. 74): „me asomé al mismo balcón a que me había asomado por la noche“; und unten: „descendí con la mirada y la atención a lo que más me interesaba por el momento lo que podía verse de la tierra en todas direcciones desde mi observatorio de piedra mohosa con barandilla de hierro oxidado“. (S. 79): „obedeciéndole salí a un balcón de madera de mucha línea y muy volado, la mitad del cual caía sobre el patio de las cuadras, que no pasaba del centro de aquella fachada, y la otra mitad afuera. De este modo podía ver el panorama completo y sin estorbos“.

Wie die angeführten Beispiele zeigen, zieht sich diese Art der Eingruppierung des Landschaftsmotivs, daß der Autor, der Leser oder irgendeine Person der Romanhandlung sich an höhergelegener Stelle, sei es einem Kirchturm, einem Balkon, einer Bergeshöhe oder sonst einem oberhalb der zu schildernden Landschaft gelegener Standort, befinden, durch das ganze Werk. Der Standpunkt der Beschauer befindet sich immer außerhalb der dargestellten Landschaft; sie stehen in dem Augenblick, wo sie das außerhalb ihres Blickpunktes liegende Bild betrachten, noch in keinem näheren Verhältnis dazu, sie nehmen es auf als etwas noch nicht Gesehenes, als einen in sich abgerundeten Teilausschnitt der heimatlichen Region. Der Leser, der mit der Lektüre von „Don Gonzalo“ oder „El sabor“ beginnt, wird zunächst

¹⁾ Über die Wirkung der Natur auf ihn selbst vgl. das Kapitel VI: „Natur und Mensch“.

in die landschaftliche Umgebung des Geschehens eingeführt; Nieves, Catana oder Marcelo, die oben erwähnten Romanfiguren, sind Neuankömmlinge im Montañagebiet, sie verschaffen sich von verschiedenen Blickpunkten, ehe die eigentliche Handlung einsetzt, eine Übersicht über die verschiedenen landschaftlichen Aspekte. Folglich stehen diese Bilder zu Beginn der Romanhandlung überhaupt, zu Beginn eines neuen Kapitels oder dort, wo eine neue Phase der Handlung einsetzt. Es handelt sich also um landschaftliche Hintergrundbilder.

Der Blick von der höhergelegenen Stelle läßt sich mit einer Schau aus der Vogelperspektive vergleichen, der vor Beginn der eigentlichen Handlung vorausgeschickt wird. Diese Art der Eingruppierung des Landschaftsmotivs läßt sich am besten in Beziehung setzen zu einem bereits geöffneten Bühnenraum, auf dem noch keine Personen agieren. Daher die häufig wiederkehrenden Bezeichnungen „teatro“, „escena“ oder „escenario“. Das erste Kapitel von „El sabor“ ist betitelt: „El escenario“; ebenso „Don Gonzalo“ (S. 12): „orientado ya en el teatro de los sucesos puede el lector retirarse de la escena“.

Die Art der Eingruppierung geht ganz zwangsläufig aus dem Bestreben des Autors hervor, den Hintergrund der beginnenden Handlung zu fixieren; unter dem Gesichtspunkt des costumbrismo gesehen will der regionale Autor natürlich möglichst viele landschaftliche Hintergrundbilder aufzeichnen, die Handlung seiner Romane von dieser zu jener Scenerie überspringen lassen. Es ist die Freude des kostumbristischen Autors an den mannigfachen Aspekten des regionalen Landschaftsbildes, an der landschaftlichen Miniaturarbeit. Diese Hintergrundbilder verlegen die Landschaft in eine zeitlose, überzeitliche Sphäre, heben sie heraus aus dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, den Wirkungen der verschiedenen Farbengebung und stellen sie dar als unveränderliche Wesenheit, als konstante Gegebenheit, lösen sie los aus dem Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung, so daß ihre künstlerische Bedeutsamkeit ganz in der Ausführung besteht.

Neben diesen aus der Vogelschau gesehenen Hintergrundbildern finden sich bei Pereda auch noch andere, bei denen der Blick aus der Vogelperspektive wegfällt, wo aber doch das Streben des Autors nach einem erhöhten Mittelpunkt der Schilderung hervortritt. Diese Schilderungen stehen ebenfalls dort, wo die Handlung in eine neue Phase eintritt, und zunächst der landschaftliche Hintergrund unter Ausschaltung aller Besonderheiten in seiner Allgemeingültigkeit fixiert wird.

Wenn in „De tal palo“ die Familie der Peñarrubia eingeführt wird, so gibt Pereda zunächst eine Beschreibung des Stammschlusses mit der dazugehörigen Landschaft (S. 81): „Lo restante de estas, así

como el espacio de la llanura, no cultivado, es una pradera natural, acá verde y lozana, allá áspera y pedregosa, con grupos de castaños a trechos, árgomas y bardales, tal cual álamo disperso y algún roble solitario; todo ello en caprichoso y artístico desorden, como obra de la naturaleza“. Der beherrschende Oberbegriff ist die wahllose Unordnung, das ohne Rücksicht auf Jahres- oder Tageszeit bestehende wechselvolle Nebeneinander.

Zu Beginn des 7. Kapitels desselben Romans wird in derselben Form die Landschaft von Valdecines entworfen, nicht etwa so, wie sie sich im Augenblick der Romanhandlung dem Auge des Beschauers darbieten würde, der von sich aus das Bild mit bestimmter subjektiver Färbung betrachtet, sondern losgelöst von der Handlung, als allgemeingültige Gegebenheit vorausgeschickt: „y luego colocáramos una casita, agazapada debajo de su ancho alero, como tortuga en su concha, al socaire del bardal; otras dos parecidas, a la sombra de las higueras . . . y en el centro de este ordenado y pintoresco desorden, una iglesia modestísima alzando su aguda espadaña como pastor vigilante la cabeza para cuidar de su disperso rebaño“.

Ganz deutlich tritt Peredas Absicht, zunächst ganz allgemein den landschaftlichen Hintergrund darzustellen, auch im ersten Kapitel desselben Romans hervor. Es handelt sich um die Schilderung eines Gewitters, das sich in einer Schlucht austobt. Ohne gleich mit der Darstellung dieses besonderen Umstandes zu beginnen, wird vielmehr die Alltäglichkeit der Landschaft gegeben (S. 10): „allá va en cuatro palabras la descripción del cuadro, como si viéndole estuviera a la luz del mediodía. Presupuesto que el lector sabe lo que es una hoz, repítrole que la de mi cuento es muy angosta, lo que es causa de que el río tenga poco espacio en que tenderse, y de que se estire y se retuerza, en su afán de salir cuanto antes a terreno despejado. Alzanse los dos taludes de las montañas casi a pico; circunstancia que no les impide estar bien revestidos de césped y jarales, y muy poblados de robles, alisos y abedules“. Erst daran anschließend wird das Bild unter dem Eindruck der Sturmnacht geschildert.

Die gleiche Bedeutung haben das erste Kapitel von „El sabor“, wo das Landschaftspanorama mit der riesigen Eiche im Mittelpunkt beschrieben wird und das Eingangskapitel von „La puchera“ mit der Schilderung des allmählichen Werdens des Landschaftsbildes.

Pereda hat also zwei Möglichkeiten seine abgeschlossenen landschaftlichen Hintergrundbilder dem Ganzen des Werkes anzupassen, entweder durch einen einleitend gegebenen Blick aus der Vogelperspektive oder unter Weglassen desselben durch Fixierung des Hintergrundes in seiner Allgemeingültigkeit. In beiden Fällen wird keine Beziehung zu der besonderen Phase der Handlung gegeben.

Bereits in den Frühwerken findet sich gelegentlich eine andere Möglichkeit der Eingruppierung des Landschaftsmotivs. Das abgeschlossene Hintergrundbild wird ersetzt durch einen Ausblick auf die Landschaft der seinerseits entweder nur kurz angedeutet oder weiter ausgeführt sein kann. Während das abgeschlossene Hintergrundbild lediglich um seiner selbst willen als einleitend gegebener Schauplatz stand, bilden diese einen notwendigen Bestandteil der Handlung, die sie an einem bestimmten Punkt in bestimmter Weise beleuchten, so daß das Allgemeingültige zugunsten des Speziellen aufgehoben wird¹⁾. Die Darstellung der kurz angedeuteten landschaftlichen Teilaspekte soll hier vorausgenommen werden.

In den „Escenas montańesas“ beginnt Pereda die Skizze „La noche de Navidad“ so (S. 15): „esta apagando el sol el ultimo de sus resplandores, y corre un gris de todos los demonios. A la desnuda campiņa parece que se la ve tiritar de fro“. Die Abendstimmung in der Natur am Weihnachtsabend wird geschildert und zwar so, daß die mit kurzen Strichen gegebene Schilderung direkt mit dem eigentlichen Thema der Skizze, Heiligabend im Hause einer Bauernfamilie, verbunden ist. Während man sich drinnen anschiekt, die Abendmahlzeit zu bereiten, ruht draußen die düstere winterliche Landschaft, („lobrego paisaje“ S. 115), die der ganzen Scene eine passende Umrahmung verleiht und organisch mit der Weihnachtsstimmung in Verbindung steht. In der Skizze „Arroz y gallo muerto“ steht eine kurzgefaste Schilderung des erwachenden Morgens (S. 333): „aun no haban extinguido las ultimas chispas de la hoguera y apenas asomaban los primeros rayos del sol, cuando las campanas del lugar comenzaron a tocar al alba“. Unmittelbar daran schließt die Handlung an. Der Onkel des Dichters tritt in das Gemach, um ihn zu wecken: „;Pero, seņor, si esta amaneciendo!“ antwortet der schlaftrunkene Dichter. Die kurz angedeutete Naturschilderung steht also direkt mit der Handlung in Verbindung und schafft einen knapp umrissenen Hintergrund. — Als Don Roman mit seiner Tochter zur feria geht, fügt Pereda ein kurzes beschreibendes Landschaftsbild ein („Don Gonzalo“ S. 157). Ein abgerundetes Panorama würde der Leser hier als störend empfinden; es wird also, der speziellen Situation entsprechend, der Weg, der zum Jahrmarkt führt, kurz gekennzeichnet: „el camino festoneado de margaritas, esa microscopica flor, ornamento profuso de las praderas montańesas, que brota en cuanto el invierno recoge su triste manto de escarchas y el sol aparece

¹⁾ Alle diese Teilschilderungen haben auch immer eine gewisse Beziehung zu den handelnden Personen, trotzdem sie zu gleicher Zeit Hintergrundbilder sind. Eine scharfe Trennung dieser beiden Möglichkeiten ist nur zugunsten einer bestimmten Betrachtungsweise möglich.

secando las pozas y encauzando los regatos vagabundos“. — In „Pedro Sánchez“ erzählt der Held seine Jugendgeschichte und schildert dabei an geeigneter Stelle die landschaftlichen Schönheiten seiner Heimat, nicht in abgeschlossenen Bildern, sondern mit raschen Streiflichtern die Orte charakterisierend, an denen er gerade weilt (S. 25): „junto al fresco manantial encerrado en un arca de mohosos cantos, el solitario humilladero, obra de la piedad de un pueblo cristiano, si no de los remordimientos de un pecador arrepentido, pero reflejo siempre de una época de arraigada fe; sobre el camino que serpenteaba cuesta arriba, en lo alto de la sierra, un espeso cajigal con una ermita blanqueada“. Ebenso S. 96/97; S. 98; S. 100.

In dem durch das Milieu bedingten Roman „Sotileza“ spielen Meeresschilderungen eine große Rolle, die hier einen organischen Bestandteil der Handlung bilden. An der Stelle, wo man die Ankunft des Schiffes erwartet (S. 50), steht eine kurze Hintergrundschilderung. Die Einwohner von Santander stehen am Strande und schauen auf die vor ihnen liegende Wasserfläche hinaus: „por todo ruido, el incesante rumor de las aguas al tenderse perezosas en la playa contigua, o al mojar con sus rizos, agitados por el aire las asperezas del peñasco; ni la vista se hartaba de aquella luz reverberante parlanchina y revoltosa que se columpiaba en la bruma, en las aguas y en las flores“. Gleich darauf erscheint in der Ferne das erwartete Schiff; das kurze Hintergrundbild bildet also einen notwendigen Bestandteil der Handlung; ebenso die Schilderung der Morgendämmerung am Meer (ebd. S. 568); auch S. 329; S. 335. — In „Peñas arriba“ ist der größte Teil der Landschaftsschilderungen in Verbindung mit der Stimmung der handelnden Personen gesehen¹⁾. Es finden sich aber doch eine Reihe von Naturschilderungen, die, für sich betrachtet, als Blicke auf die verschiedenen Landschaftsaspekte, als der jeweiligen Phase der Handlung entsprechende Hintergrundbilder zu werten sind. Diese kurz angedeuteten Teilaspekte stehen in Zusammenhang mit den Ausflügen und Wanderungen Marcelos im Gebirge (S. 28): „hacia sus risueñas praderías, cruzadas de senderos blandos y tentadores“; ebd.: „llegó a interrumpirse la desesperante continuidad de la barrera de aquel lado“; (S. 29): „volvieron a unirse y apretarse los altos muros de la barrera; fué estrechándose el valle del otro lado y cuando fué convertido en un saco angosto, dimos en una aldehuela que llenaba todo el fondo de él“. (S. 30): „nos hallábamos entonces al pie de una altísima sierra que se desenvolvía a diestro y a siniestro en interminable anfiteatro“. (S. 33): „desde luego no había, entre todos los valles que yo conocía de peñas al mar, uno tan extenso ni de tanta luz como aquel“. (S. 45): „la tierra envuelta en la más cerrada y tenebrosa de las noches, y empezando

¹⁾ Vgl. das Kapitel VI: „Natur und Mensch.“

a lloviznar“ (S. 89): „Dios permitió que a aquella triste noche siguiera un día muy risueño, con el cielo barrido de nubes y un sol que, aunque pálido y frío, iluminaba el valle y decoraba las cumbres de los montes envolviéndolas en nimbos de luz reverberante“; ebenso S. 152; S. 197; S. 269; S. 277; S. 300/301; S. 321; S. 322; S. 328; S. 421; S. 430; S. 432.

Neben diesen nur kurz angedeuteten landschaftlichen Teilaspekten stehen weiter ausgeführte Bilder, die ebenfalls einen organischen Bestandteil der Handlung bilden, so z. B. die Herbstschilderung in „Suum cuique“ („Escen. mont.“ S. 248). Der Journalist sieht allmählich seine Illusionen schwinden; nichts von dem, was er in der Montaña zu finden hoffte, hat sich verwirklicht; an dieser Stelle fügt Pereda ein Landschaftsbild ein, um den Hintergrund zu zeigen, der seinerseits wieder für das weitere Verhalten des Madriders bedeutsam ist: „el aterciopelado verde de la campiña se había cambiado en otro más pálido y amarillento, las mieses habían perdido toda su lozana frondosidad; los bosques se enrarecían también al menor contacto del furibundo viento Sur; los pajarillos enmudecían poco a poco y volaban errantes y indecisos; las noches crecían y los días acortaban; no se escuchaba otro sonido de su elocuente lenguaje que el de los secos despejos de su primavera, rodando con confuso torbellino a merced del viento que cada día soplabá más recio“. Dieses herbstliche Bild veranlaßt den Journalisten zur endgültigen Rückkehr¹⁾. — In „De tal palo“ bildet die Sturmschilderung die unmittelbare Voraussetzung für die folgende Handlung und das anschließende Gespräch der beiden nächtlichen Wanderer. Ihre Worte über die tobenden Naturmächte sind ein direkter Reflex der vorausgehenden Schilderung (S. 12): „entonces, al iluminar los relámpagos el temeroso paisaje, los robustos árboles adquirían formas monstruosas. Diríase al verlos tocar el suelo con sus ramas y enderezarse luego entre los cien caprichos de la sombra, que son gigantes empeñados en cruenta batalla, y que en grupos desordenados y tumultuosos, riñen y se abofetean, se insultan y se enardecen con la tremenda voz de la tempestad deshecha“. Ebenso wächst die Schilderung der Landschaft nach dem Sturm ganz organisch aus der Handlung hervor. Der Leser verfolgt die einzelnen Phasen des Unwetters, die zum Teil durch Äußerungen der beiden Reisenden gegeben werden²⁾ und erwartet dann ein abschließendes Bild (S. 29): „los pesados nubarrones comenzaban a disgregarse, y dejaban al descubierto fajas de transparente azul, sobre el que titilaba la luz de algunas estrellas; aprovechábase la luna de las mismas ventanas para lanzar por ellas tal

¹⁾ Vgl. das Kapitel VI: „Natur und Mensch“.

²⁾ Vgl. Kapitel VI A 3: „Dialogisierte Naturschilderung“.

cual rayo mortecino; y aunque no muy distintos se dibujaban en el brumoso horizonte los contornos de los montes lejanos“.

Weiter ist direkt mit der Handlung verbunden als Voraussetzung für neu eintretende Ereignisse die Schilderung des Herbstes in „El sabor“ (cap. II): „comenzaba el mes de octubre; parecía el fresco retoño de la vega tapiz de terciopelo, y las ya amarillas panojas se oreaban en los maíces despuntados, dentro de la seca envoltura, que chasqueaba y crujía como estrujado papel al secar sobre ella el calor del sol el rocío de la noche. Andaba rayano el mediodía; inmóvil estaba el follaje mustio, mal adherido a las ramas; podían contarse los árboles en el monte, por lo cercano que los fingía la vista, y el cielo como barrido de nubes en lo alto las tenía amontonadas hacia el horizonte, revueltas las blancas con las negras, las nacaradas y las rojas“. Die einsetzende Handlung knüpft direkt an dieses herbstliche Milieu an. — Dieselbe Bedeutung kommt der ausgedehnten Sturmschilderung im 22. Kapitel desselben Romans und in „Sotileza“ (S. 576) zu. Die Landschaft bildet zwar den Hintergrund des Ganzen, bekommt aber auch von den handelnden Personen gesehen ihren künstlerischen Eigenwert¹⁾. Dasselbe gilt für die ausgedehnten landschaftlichen Teilaspekte in „Peñas arriba“, die zum größten Teil, wie oben die kurz angedeuteten Ausschnitte, mit Marcellos Wanderungen in Verbindung stehen: so S. 34; S. 40; S. 74; S. 76; S. 80; S. 155/56; S. 174; S. 215/16; S. 300/01; S. 322.

Die Übersicht zeigt, daß Pereda das Landschaftsbild, sei es nun als abgeschlossenes Hintergrundbild ohne nähere Beziehung zur Handlung oder als kürzer oder weiter ausgeführter Teilaspekt mit Beziehung zu der jeweiligen Phase des Geschehens, in verschiedener Form künstlerisch wirksam macht. In der chronologischen Folge der Romane heben sich drei Phasen ab: In den Skizzenbänden der Frühzeit fehlt das abgeschlossene Hintergrundbild, Pereda beschränkt sich auf kurze Angaben und überläßt das übrige der Fantasie des Lesers. Daneben erscheinen aber schon die landschaftlichen Teilaspekte, die hier und da als Streiflichter eingestreut werden. In der Gruppe der mittleren Werke von „Don Gonzalo“ bis „Al primero vuelo“ (1879—1891) finden sich abgeschlossene Hintergrundbilder neben kurzen oder weiter ausgeführten Teilaspekten; eine besondere Entwicklung innerhalb dieser Gruppe läßt sich nicht feststellen. Erst in seinem letzten Werk, in „Peñas arriba“, tritt schon rein zahlenmäßig gegenüber den anderen Werken die Fülle der abgeschlossenen Bilder und der verschiedenen Landschaftsausschnitte hervor.

¹⁾ Vgl. das Kapitel V: „Natur und Mensch“.

IV. Der Inhalt der Naturschilderungen.

Nachdem so die Stellung der einzelnen Schilderungen im Rahmen der Gesamtkomposition des Werkes fixiert ist, werden diese für sich betrachtet, und zwar zunächst mit Beziehung auf den Inhalt. Unter diesem Gesichtspunkt zerfallen die abgeschlossenen Bilder und die Teilausschnitte in zwei Gruppen: die statischen Schilderungen und die dynamischen. Die ersteren sind Landschaftsschilderungen, abgerundete oder kurze Hintergrundbilder, die als konstante Gegebenheit erscheinen, die zweiten umfassendere Naturschilderungen, die erst vor den Augen des Lesers allmählich entstehen.

1. Die statischen Schilderungen.

Eine Äußerung unseres Autors ebnet den Weg zum Eindringen in die Gestaltung dieser Schilderungen. „Pedro Sánchez“ (S. 44): „observé que con la sociedad acontece lo que con la naturaleza contemplada desde lejos: atraen la atención los altivos picachos, los agudos perfiles, las grandes moles; el resto del panorama es una masa descolorida, de triste aridez y penosa monotonía; júzgase inaccesible lo saliente; y no hay en lo vago y confuso nada que mueva la curiosidad; y a lo uno y a lo otro se va acostumbrando la vista sin el más leve escozor del deseo. Pero acércase el observador al cuadro, y en aquellos antes vagos y descoloridos términos, piérdese la consideración en un cúmulo de no soñadas maravillas: la pintoresca roca entre rozagantes arbustos, el aterciopelado suelo, el parlachín arroyo, la sombría cañada, el silvestre rosál, el gigantesco roble . . . y el más insignificante de estos y otros mil detalles le seduce y atrae más que la admirada eminencia, que de cerca es triste por escabrosa y árida“.

Ihm ist also das Landschaftsbild zunächst eine Fülle von vagen, nicht klar zu erkennenden Einzelheiten, wofern er den Standpunkt eines flüchtigen Beschauers einnimmt, der zunächst nur die Gesamtheit des Bildes auf sich wirken läßt, ohne sich in Einzelheiten zu vertiefen. Er sieht zunächst nur Umgrenzungen, hervorragende Bergespitzen, massige Bergketten; erst bei näherem Hinzutreten taucht eine Fülle von Einzeleindrücken auf: die Verschiedenheit der Farben tritt hervor, gewisse akustische Eindrücke werden hörbar, das vorher so farblos und einförmig erscheinende Bild zeigt überall seine charakteristischen Seiten.

Diese Art der Methode, von der äußeren Umgebung zu den Einzelheiten vorzudringen, soll auch hier bei der Analyse der drei verschiedenen statischen Landschaftstypen Peredas, bei den Bildern eines Dörfchens mit dazugehöriger Landschaft, den Berges- und Meereslandschaften, die sich mit geringen Variationen immer wiederholen, geprüft werden.

Ich beginne mit dem Landschaftstypus: Dörfchen mit dazugehöriger Landschaft.

In der Schilderung zu Beginn von „Don Gonzalo“ ist zunächst nur ein Hügel gegeben, an dem sich ein Pfad emporschlängelt (S. 7): „trepando por la vertiente occidental de un empinado cerro, se reuerce y culebrea una senda, que a ratos se ensancha y a ratos se encoge . . . así va llegando hasta la cima, tiéndose a la larga sobre ella unos instantes para cobrar aliento, y descendiendo en seguida por la vertiente opuesta“. Hier zeigt sich schon die Tendenz zur Festlegung von Grenzen innerhalb des Bildes: „la vertiente occidental hasta la cima“, „por la vertiente opuesta“. Die Höhe ist der Ausgangspunkt für die Betrachtung der tiefer liegenden Landschaft (S. 8): „supongámonos pues colocados ya sobre la cumbre de Carrascosa, y mirando hacia la parte opuesta a la vertiente por la cual hemos subido“. Von der Höhe aus bieten sich dem Beschauer eine Reihe von Einzeleindrücken dar (S. 8): „domina la vista un extenso valle encajonado entre montañas y dividido por el río, que, como he dicho, corta el cerro a nuestra izquierda y continúa después deslizándose, unas veces, despeñándose otras, rugiendo acá, tronando allá y murmurando siempre contra las estrecheces que a cada paso le ofrecen las montañas o los peñascos que contornean y forman su escabroso cauce. Retirándose a larga distancia del río, en señal de temor a su vecindad, arrímanse los pueblecillos del valle a las faldas de las montañas vecinas, entre cuyos robledales se agazapan, dejando de avanzada los blancos campanarios“. Die optischen Einzelheiten sind hier nicht wahllos nebeneinander gesetzt, sondern nach bestimmten Ordnungsschemen und Richtungsangaben festgelegt: das Tal liegt zwischen Berggruppen eingeschachtelt, mittenhindurch verläuft der Fluß auch wieder nach bestimmter Richtung: „el río, que corta el cerro a nuestra izquierda“. Das ganze Bild wird abgeschlossen durch (S. 12): „y, en fin, que todo este conjunto se le ofrezco al lector como un detalle de carácter, no porque a mí me asombre por nuevo, ni siquiera por raro en el siempre y a todas horas y en todas las estaciones maravilloso panorama montañés“. Pereda vereinigt die verschiedenen Einzeleindrücke unter der höheren Einheit des schönen Montañapanoramas. Damit ist der Kreis geschlossen: der Ausgangspunkt war die Berghöhe, das Ende die im Bewußtsein des Lesers hergestellte Vorstellung eines abgeschlossenen Raumes; denn alle Grenzangaben dienen lediglich dazu, die Vorstellung der Abgeschlossenheit, der Flächenhaftigkeit hervorzurufen; wir haben hier Landschaftsräume vor uns.

Die Darstellung eines ähnlichen Landschaftsraumes findet sich im ersten Kapitel von „El sabor“. Der Dorfkirchturm ist der einleitend gegebene Ausgangspunkt (S. 26): „entre tanto, hágame el obsequio

de subir conmigo al campanario, en la seguridad de que no ha de pesarle la subida“. Wieder sollen die Grenzen des Raumes festgelegt werden (S. 27): „ya llegamos. La altura del observatorio nos permite examinar el paisaje en todas direcciones; hermoso cuadro, en verdad!“ Wieder erscheinen die Richtungsangaben, hier durch die Bezeichnungen der Himmelsgegenden ausgedrückt (S. 27): „la meseta llega, por el Oeste, a la zona de sierras, y con ellas se funden cerrando la vega por este lado. En el recodo mismo que forman la meseta y la sierra al unirse hay otro pueblo“. (S. 28): „Al Este, mengua la meseta, declina suavemente; el llano de la vega, la cual continúa en rápida curva hacia el Noroeste con su barrera de montañas, bajas y redondas desde Oriente a Norte“. Andere Richtungsschemen (S. 28): „el suave declive occidental de la meseta; el río — corriendo de Poniente a Levante“; por límite las montañas que vuelven a crecer y cierran la vasta circunferencia“; „al Oeste, donde se alzan, en último término, gigantes de granito“. „A la parte de allá de la sierra“; „enfrente, es decir, a este otro lado y allende las montañas, está la ciudad“. „Por último, detrás de esa gran muralla del Norte se estrella el Cantábrico“. Waren beim ersten Beispiel die Richtungsangaben durch allgemeine Bezeichnungen ausgedrückt, so stehen hier in überwiegender Mehrzahl die Himmelsgegenden; zum ersten Mal tauchen auch hier als Abschluß des Bildes Bergketten auf, eine Umgrenzung, die häufig von Pereda gewählt wird¹). Innerhalb dieser durch die Himmelsrichtungen festgelegten Grenzen erscheinen die verschiedenen Einzeleindrücke (S. 27): „le envuelven por los flancos y la espalda cajigales y castañeras, que hacia la parte de Cumbrales se desvanecen en la faja de arbustos“; die meseta wird genau beschrieben (S. 28): „cargada de caseríos, huertos y solares, se agazapa y desaparece en el llano de la vega“; der westliche Anhang der meseta (S. 28): „en el suave decline occidental de la meseta brañas, turbas y junqueras; en la llanura, otra vez prados y maizales“. Der Fluß wird mit allen Einzelheiten seines Verlaufs beschrieben (S. 28): „el río los recorta y hace en el valle un caprichoso tijereteo, mientras se bebe en un solo caño los varios regatos que vimos deslizarse al otro lado de la vega“; der Hintergrund (S. 28): „mas allá del río y de las mieses, sierras y bosques; entre ellos y sobre los cerros cultivados, pueblecillos medio ocultos, en alegre anfiteatro, y caseríos

¹) Vgl. „El sabor“ (S. 26): „picos y dientes plomizos recortando el fondo diáfano del horizonte“; ebd. (S. 50): „gigantes de granito coronados de nieve eterna, como diamante colosal de este inmenso anillo“; ebd. (S. 114): „montes de poca altura amparan el valle por todas partes“. Auch in „Al primer vuelo“ (S. 80): „y en último término una montaña azul“. „Peñas arriba“ (S. 35): „las Peñas de Europa, coronadas ya de nieve, surgiendo desde las orillas del Cantábrico“.

dispersos“. Gegenüber dem Bild aus „Don Gonzalo“ kann man hier von einer Fülle von Einzelheiten sprechen; dort war die einfache Gruppierung: ein Tal zwischen Bergen mit einem Fluß; hier ist der Landschaftstyp: Dörfchen mit dazugehöriger Landschaft erweitert zu einem umfassenderen Bilde, das weitere Ausblicke und Hintergründe in sich einschließt. Auch hier wird vom Autor das geschaute Bild mit einem Abschluß versehen (S. 28): „este conjunto risueño y pintoresco“; oder „este inmenso anillo“.

Eine ähnliche Schilderung findet sich auch S. 25ff. desselben Romans. Ausgangspunkt: „desde aquel asiento, lo mismo que desde la fuente, podía la vista recrearse en la contemplación de un hermoso panorama“. Grenzangaben (S. 26): „en primer término“; „por límite de la vega de Este a Oeste“; „más allá“; „todavía más lejos“; „y allá arriba“; „al borde de una amplísima meseta“; „la iglesia en lo más alto“. Optische Einzeleindrücke (S. 26): „la vega surcado de regatos y senderos“; „aquellos arrastrándose escondidos por las húmedas hondonadas“; „éstos buscando siempre lo firme en los secos altozanos“; „altos y silvosos montes con grandes manchas verdes y sombrías barrancas“, „montañas azuladas“; „se desparama un pueblo entre grupos de frutales“, „cercas de fragante seto vivo“; „redes de camberones“; „paredes y callejas“; „pueblo de labradores montañeses, con sus casitas bajas de anchos aleros y hondo soportal“. Zusammenfassung (S. 25): „un hermoso panorama“.

Eine Schilderung, die besonders durch die Fülle der Einzeleindrücke hervorragt, steht in demselben Roman (S. 49). Ausgangspunkt der Felsen mit der Kirche als Mittelpunkt des Bildes: „ocupaba el centro de una llanura“. Richtungsschemen: „aquí y allá“; „al Saliente y al Norte“. Optische Einzeleindrücke: „un tumor del terreno, o montícula de roca viva, mal cubierto de menuda y fragante vegetación, que, a modo de manta de pobre, roída y desgarrada a trechos, por los agujeros y desgarraduras dejaba asomar las coyunturas del peñasco“; „cruzada de camberas y senderos que partían el rústico suelo en caprichosas porciones geométricas“. „De éstas, unas estaban pobladas de árboles, no muy corpulentos, pero de ancha copa; otras, las de mayor relieve, adornadas de espesas cenefas de zarzas y sauce y todas sierras y bosques; entre ellos y sobre los cerros cultivados, pueblecillos medio ocultos, en alegre anfiteatro, y caseríos dispersos“. Zusammenfassung: „gigantes de granito coronados de nieve eterna“.

Die Beispiele zeigen, daß bei dem Landschaftstypus Dorf mit dazugehöriger Landschaft die Grenzangaben entweder durch allgemeine Bezeichnungen, durch Richtungspartikel oder durch Fixierung der Himmelsrichtungen gegeben werden. Neben Schilderungen, die nur wenige Einzeleindrücke verarbeiten, stehen andere, bei denen der Blick den Umkreis des pueblo überschreitet und die weitere Umge-

bung mit einbezieht; in solchen Bildern gibt Pereda dann eine Fülle von optischen Einzeleindrücken. In jedem Falle steht aber eine abschließende Umgrenzung oder Zusammenfassung. Dieser Landschaftstypus findet sich durch die Orte der Handlung bedingt, vor allem in „Don Gonzalo“ und „El sabor“, an einer Stelle auch in „La puchera“.

Der zweite Haupttypus ist die Berglandschaft, die den größten Raum in Peredas Werken einnimmt. Auch hier läßt sich dieselbe Gruppierung: Ausgangspunkt, Richtungsschema und Zusammenfassung erkennen.

„Peñas arriba“ (S. 32). Ausgangspunkt der Bergabhang: „llevá-bamos ya más de una hora de subir“. Richtungsangaben: „hacia el Sur“; oder der aus dem Gewirr der Einzeleindrücke hervorstechende Kirchturm: „pueblecillos diseminados en todas direcciones, y uno más grande que todos ellos, con una alta torre en el medio, como en muestra de su señorío indisputable sobre la planicie“. Einzeleindrücke: „altos montes de graciosas líneas y de calientes tonos“; „praderas verdes, manchas terrosas, esbeltos montículos, cauces retorcidos con orillas de arbolado.“ Zusammenfassungen hier zu Beginn und Ende der Schilderung (S. 32): „era verdaderamente hermosa aquella planicie que se perdía de vista hacia el Sur“ und (S. 33): „de todas suertes era muy bello, y podía considerarse como una gallarda variante de la hermosura campestre de que con tanta fama goza la Montaña con sobrada razón“.

Bei den Bildern, die Marcelo während seines Aufstieges nach Tablanca und bei seinen Ausflügen vom Stammschloß an sich vorüberziehen läßt, ist das Grenzschemata abgeändert (S. 34). Ausgangspunkt wieder der Bergabhang: „subí lo que me faltaba y miré“ oder (S. 35): „aquel brocal enorme, cuyo lado más bajo me servía a mí de observatorio“ und ebd.: „el esplendente panorama de la vega contemplado entonces por mí desde una altura digna de las águilas“. Die Grenzschemata werden zum Teil durch schon bekannte Bezeichnungen wie: „a mi izquierda“, „en primer término“, „a mi derecha“, „de Norte a Sur“, „hacia el Oeste“, „allá en el fondo“, „pero muy lejos“ gegeben, dann aber durch geographische, der realen Landschaft entnommene Bezeichnungen; es werden genannt: „las cumbres de Palombera dominadas por el Cuerno de Peña Sagra“; „entre Peña Sagra y los dos conos“; „las enormes Peñas de Europa, coronadas ya de nieve, surgiendo desde las orillas del Cantábrico“. Das Landschaftsbild bekommt dadurch einen wirklichkeitstreuen Hintergrund¹⁾. In diese geographische Umrahmung gliedern sich die weiteren Einzeleindrücke (S. 34): „dos altísimos conos unidos por sus bases“; descendía la sierra blandamente hasta la base del primer cono, de la cual arrancaba hacia la derecha un cerro de acceso fácil, que resul-

¹⁾ Vgl. das oben (II 2) über Peredas Milieustudien Gesagte.

taría montaña desde el fondo de la barranca en que terminaba bruscamente“. — Ebd. (S. 155/56): Ausgangspunkt Blick von der Bergeshöhe: „habíamos subido por el Oeste de las montañas, que es el lado por donde las hay mayores que ella, y el panorama con que me brindaba el Cura se veía por las otras vertientes“. Grenzübergaben: „hacia el Este y hacia el Norte“; „por el Sur“; „en la misma dirección“; „y más lejos“; „más cerca“; „al Oeste mas allá del Deva“; dann geographische Grenzübergaben: „el hermoso valle de Campos, Peña Sagra y los Picos de Europa separados por el Deva“; „una buena parte de la provincia de Asturias“; „el mar Cantábrico“; „la bahía de Santander“. Zusammenfassung: „aquel inmenso panorama“. Die Einzeleindrücke treten hier zurück, der Dichter will vor allem ein geographisch genaues Bild geben.

So besteht die Schilderung auf S. 19 nur aus geographisch festgelegten Einzelheiten: „días después, y desde una de las alturas que dominan la ciudad, un santanderino, práctico en ello, me nombraba señalándolos con el dedo, cada picacho y cada monte de la grandiosa cordillera que empieza al Oriente en Cabo Quintres y Galizano (la cola del enorme reptil) y acaba al Occidente metiendo entre las nubes los picos de Europa (su cabeza). Después, al trazar en el aire con el mismo dedo el curso de cada río de los que en ella nacen y por el fondo de sus negras barrancas se despéñan, llegó a encararse al Oeste; y marcando tres rayas casi verticales me nombró el Saja, el Nansa y el Deva.

Bei Nelucos Beschreibung (ebd. S. 214) erscheinen andere geographische Bezeichnungen: „la inmensa planicie de Castilla la Vieja“; „en Covadonga“; „el Cuerno de Bezana“; „la cueva de Sotos-Cueva“; „el Ebro“; „Aguilar de Campos“; „Santander“. Vergleiche auch ebd.: S. 74; S. 79; S. 80.

Die Berglandschaft, die nur in „Peñas arriba“ erscheint, zeichnet sich besonders dadurch aus, daß in ihr die geographische Treue gewahrt ist, eine Erscheinung, die in den anderen Romanen fehlt. Neben Bilder mit wenigen Einzeleindrücken treten andere, bei denen dieselben einen größeren Raum einnehmen, dieselbe Erscheinung, die bei dem zuerst behandelten Landschaftstypus sich zeigte.

Der dritte Typus ist die Meereslandschaft, die sich in statischem Zustand ziemlich selten in Peredas Werken findet. Gerade bei Beschreibungen des Meeres neigt der Dichter dazu, diesen Landschaftsaspekt unter dem Eindruck von Sturm und Unwetter zu zeigen und so seine Schilderung in Bewegtheit aufzulösen. Nur an wenigen Stellen finden sich Meereslandschaften im Zustande der Ruhe; in den meisten Fällen als kurzer Teilaspekt nur angedeutet, selten als abgeschlossenes Hintergrundbild gestaltet.

„Nubes de estío“ (S. 507): „el mar se echó encima los ropajes

grises, macizos y desaliñados“; es wird Winter; das düstere graue Meer liegt im Hintergrund des Landschaftsbildes; ebd.: „comenzó a ensayar en el fondo de sus abismos el zumbido de las largas noches tenebrosas y el rugir de sus galernazas y huracanes“; sein düsteres Brausen kündigt schon künftige Unwetter an. Am Abschluß des ersten Hintergrundbildes in „El sabor“ wird das Meer erwähnt (S. 29): „por último, detrás de esa gran muralla del Norte se estrella el Cantábrico, camino de la desdicha para la mitad de la juventud de esos pueblos, tocada de la manía del oro, que se imagina a montones al otro lado de los mares“; ebenso in „Peñas arriba“ (S. 158): Der Nebel hat sich verzogen, die Einzelheiten der Landschaft heben sich klar ab, auch die Küstenlandschaft erscheint: „se destacó limpia y bien determinada la línea de la costa sobre la faja azul de la mar“. Die Meereslandschaft ist in diesen Teilaspekten nie weiter ausgeführt, gelegentlich knüpft der Autor von sich aus Reflexionen an die Erwähnung des Meeres, wie oben, wo er es charakterisiert als den Weg, den die Montañajugend aus Sehnsucht nach Reichtümern einschlägt; auch in „Nubes de estío“ (S. 22), wo die Meereslandschaft als „panorama grandioso“ bezeichnet und in Gegensatz zu dem kümmerlichen Werk von Menschenhand gestellt wird: „obras mezquinas de los hombres, y aquella incomparable marina, obra maravillosa de Dios“.

Die einzige statische Meereslandschaft, die als abgeschlossenes Hintergrundbild gilt, steht in „Sotileza“ (S. 50/51). In Erwartung des Schiffes stehen die Bewohner von Santander am Strande; hier fügt Pereda ein Bild ein: — „la mar verdosa y fosforescente, rizada por una brisa que yo llamaría juguetera, (si el término no estuviera tan desacreditado por copleros chirles y por impresionistas cursis que quizá no han salido nunca de los trigos de tierra adentro;) el sol, despilfarrando alegre sus haces de luz, que centelleaba entre los pliegues de la bahía y en los rojos traidores arenales de las Quebrantas. Allá en el fondo del paisaje, los azulados picos de Matienzo y Arredondo y más cerca, las curvas elevadas y los senos sombríos de la cordillera que iba perfilando la vista desde el cabo Quintres y las lomas de Galizano, hasta las puertas de Alisas y la Cavada“. Im Vordergrund dieser Meereslandschaft steht das Licht- und Farbenspiel der Sonne auf dem Wasser; dann erweitert sich das Bild gleich zu einem umfassenderen Panorama der ganzen Küstenlandschaft mit hervorstechenden Grenzbezeichnungen.

Die übrigen Meereslandschaften in „Sotileza“ und in anderen Werken sind entweder in Beziehung zum Menschen gegeben oder in dynamischer Bewegung vorgeführt¹⁾. Die statischen Hintergrundbilder oder Teilaspekte von Meereslandschaften sind also nur in ge-

¹⁾ Vgl. die Kapitel II 2: „Dynamische Schilderungen“ und V: „Natur und Mensch.“

ringer Anzahl vorhanden. Pereda sieht eben das Meer nicht als ruhenden Pol der Landschaft, sondern als immer bewegtes Ganze, in dem übernatürliche Kräfte wirksam sind¹⁾.

Die statischen Hintergrundbilder zeigen Peredas starke visuelle Begabung, die sich besonders in der scharfen präzisen Formulierung der Grenzangaben innerhalb eines jeden Landschaftsbildes zeigt. Pereda meidet jede Verschwommenheit in seinen Schilderungen, läßt alle Konturen und Einzeleindrücke scharf hervortreten und verwirklicht so die in seinen theoretischen Forderungen verlangte Bildhaftigkeit der Landschaften. Diese realistische Deutlichkeit zeigt sich sowohl in den weiterausgeführten, als auch in den kürzeren Landschaftsaspekten. Wie die Beispiele zeigten, finden sich der Landschaftstyp Dorf mit Landschaft und Berglandschaft am häufigsten, während die statische Meereslandschaft etwas in den Hintergrund tritt. Was die Dimensionen der Landschaftstypen, die Fülle der Einzeleindrücke betrifft, so finden sich in jedem Werk neben Bildern mit vielen optischen Einzeleindrücken auch solche mit weniger großer Fülle. Die größten Dimensionen haben die Berglandschaften, die durch Bezugnahme auf geographische Örtlichkeit im allgemeinen einen weiteren Umfang umfassen, als der Typus Dorf und Landschaft.

2. Die dynamischen Schilderungen.

Neben diese Schilderungen tritt die Reihe der dynamischen Bilder, für die Pereda eine besondere Vorliebe hegt. Selbst ein Landschaftsbild — sei es abgeschlossen oder sei es nur ein Teilaspekt —, das als Hintergrund der Handlung dient, wird gern in seiner Entstehung vorgeführt, verliert so seinen statischen Charakter und wird in Bewegung gegeben. Insbesondere gehören in diesen Zusammenhang Sturmschilderungen, Schilderungen vom Wechsel des äußeren Aspektes des Landschaftsbildes unter dem Einfluß der Jahreszeiten und Schilderungen vom Tagwerden.

Ich beginne mit der Darstellung der in Bewegung aufgelösten Hintergrundlandschaften.

Ein Musterbeispiel ist die Schilderung im ersten Kapitel von „La puchera“. Das Eindringen des Meeres in das Land und die dadurch hervorgerufene Umgestaltung der äußeren Form des Landschaftsbildes wird beschrieben. Die Übergänge sind nicht scharf voneinander getrennt; die zeitliche Dauer bringt eine langsame Abwicklung der Vorgänge (S. 5): „primero, el peñasco abrupto, recio y compacto de la costa; allí, a golpe y más golpe, contando por cúmulos de siglos la faena se abrió al fin ancho boquete, irregular y áspero, como franqueado y empellones y embestidas“. Die Schilderung geht einem Höhepunkt entgegen: dem endgültig fertigen Landschaftsbild. Die

¹⁾ Vgl. das Kapitel IV 6: „Personifikation.“

Aufwärtsbewegung wird gesteigert durch Hinzunehmen eines hemmenden Momentes: das Wasser hat eine Felsenmauer zu durchbrechen (S. 6): „la labor del intruso para continuar su avance, fué ya menos difícil: sólo se trataba de abrirse paso, a través de una sierra agazapada detrás de la barrera de la costa; y forjeando allí un siglo y otro siglo buscando a tientas al obstáculo las más blandas coyunturas de su armazón de granito, quedó hecho el cauce, profundo y tortuoso, entre dos altos taludes que el tiempo fué tapizando de césped y bordando de malezas“. Auch sprachlich wird dieses Drängen der Fluten gegen die Steinwände deutlich gemacht: der Fluß muß hindurch durch das Gebirge, das sich „kauert“ (agazapada), um ihm den Weg zu sperren; er „zwängt“ sich (forjeando); die Felswand ist ein riesengroßer Granitpanzer (armazón de granito, Augmentativsuffix). Allmählich bekleiden sich die Abhänge der Schluchten mit Gras und Gebüsch, was sprachlich durch „fué tapizando y bordando“, also durch die den allmählichen Übergang bezeichnende Durativform ausgedrückt wird. Gleichzeitig wird die Schilderung der Entstehung dieses Landschaftsbildes ins Grandiose erhoben, dadurch, daß Pereda sie in graue Vorzeit verlegt und Wasser und Fels wie Riesen miteinander ringen läßt (S. 5): „labor de titanes!“

In diesen Zusammenhang gehören auch eine Reihe von Bildern, die um ihrer selbst willen betrachtet einen abgeschlossenen bildhaften Landschaftsraum darstellen¹⁾, die aber, in zeitlicher Perspektive, von einem höheren Gesichtspunkt aus gesehen, eines nach dem anderen vor den Augen Marcelos und des espolique abrollen; diese in Bewegung aufgelösten Bilder bilden den Hintergrund der Handlung. „Peñas arriba“ (S. 27): „andando, andando siempre arrimado a las estribaciones de la derecha, fueron enrareciéndose los estribos de la izquierda y dejándose ver por los frecuentes y anchos boquerones, llanuras de suelo verde salpicadas de pueblecillos entre espesas arboledas“. Das Bild zieht vorbei; die progressive Aktionsart drückt den Wandel aus: „andando, andando“, „fueron enrareciéndose“, „dejándose ver“. Auch hier fällt wieder die Bezugnahme auf Grenzbezeichnungen auf; auch bei bewegten Hintergrundbildern sieht Pereda exakt verlaufende Richtungslinien. Ebd. (S. 29) ein kurzer bewegter landschaftlicher Teilaspekt: „fué estrechándose el valle del otro lado“. — Auch in „Pedro Sánchez“, als der junge Pedro sein Heimatdorf verläßt, ziehen kurze bewegte landschaftliche Teilaspekte vor den Augen des Lesers vorbei (S. 25): „una hondonada seguía una cumbre; y a la cumbre otra hondonada, y luego una sierra, y después un valle, y otra vez la cumbre, y vuelta a la hondonada“. Eine Reihe von Einzeleindrücken ziehen vorbei; Substantiv reiht sich an Substantiv; ebd. (S. 26): „fué allanando el terreno“ und (S. 95): „se fué

¹⁾ Vgl. oben Kapitel III.

estrechando el valle“. Kurze Streiflichter, die im Vorübergehen auf den landschaftlichen Hintergrund geworfen werden.

Einen größeren Raum als diese bewegten Hintergrundslandschaften nehmen die Sturmschilderungen ein¹). Pereda geht dabei immer von einem Ruhepunkt aus und gibt das ganze Bild in Entwicklung, zunächst beginnend mit dem statischen Zustand der Landschaft. „Escen. mont.“: (S. 427): „amaneció un día con el viento al Sur, casi en calma; el cielo sonrosado con algunas nubes aturbonadas; la bahía como un espejo; la mar, como un lago“. Die beiden Vergleiche betonen den ruhigen unbewegten Zustand im Landschaftsbild. Das akustische Moment des Glockenklanges unterstreicht noch besonders die friedliche Harmonie (S. 428): „la sonora voz de las campanas de todos los templos, llenando de armonías el espacio“. Dann gibt Pereda in fortlaufender Steigerung mehrere Etappen. Zunächst bleibt der statische Zustand, dann kommt ein scharfer Einschnitt (S. 428): „así llegó el sol a la mitad de su carrera“; der bisherige Zustand wird jäh unterbrochen. Die Dynamik der Sturmschilderungen Peredas vollzieht sich nicht in langsamer Aufeinanderfolge, sondern in abruptem Aufeinander, hier hervorgehoben durch „súbitamente“. Sofort wandelt sich der ganze äußere Aspekt des Landschaftsbildes, eine Wandlung, die sich nicht allein auf die optischen Einzeleindrücke, sondern auch auf das akustische Moment, auf Licht und Farbgebung erstreckt (S. 428): „oyóse el chasquido de algunas vidrieras sacudidas contra la pared; cubrió los cerros del Oeste un velo achubascado, nublóse repentinamente (wieder der jähe Wechsel!) el sol, tomó la bahía un color verdoso con fajas blanquecinas y rizadas“. Der Höhepunkt dieser Schilderung ist hier von einem Augenzeugen gegeben, dem Seemanne Tuerto. Das personifizierte Element geht selbst zum Angriff über; die Grenzen innerhalb der Beschreibung sind verwischt, akustische Momente mischen sich mit rein visuellen²).

Das jähe Aufeinanderfolgen der Steigerungsmomente tritt besonders in „El sabor“ hervor. Der zuerst auftretende Wind wird als „cefirillo de tres al cuarto“ bezeichnet (S. 310). Die Diminutivform drückt die harmlose Bedeutungslosigkeit aus. Die erste Stufe der Steigerung liegt dort wo es heißt: „las chanzas comenzaron a enardecer a la fiera“. Der Wind hat gewisse Widerstände zu bekämpfen (S. 311): „los matorrales espesos y las ventanas cerradas, que, si quiera, le ofrecían alguna resistencia“. Zunächst kämpft er erfolglos: „más si doblegaba a las unas y bomboleaba a las otras, las ventanas no cedían ni le franqueaban el paso“. Der Kontrast zwischen dem anstürmenden Sturmwind und den verschiedenen ruhig verharrenden Teilen des Landschaftsraumes steht hier als dichterisches Dar-

¹) Auch sie bilden natürlich einen bewegten Hintergrund der Handlung.

²) Vgl. VI A 3: „Dialogisierte Naturschilderung.“

stellungsmittel der Steigerung (S. 311): „con estas contrariedades se fué embraveciendo poco a poco“. Das Inchoativum drückt den Übergang in die nächste Stufe aus. Es folgt, scharf neben das Bisherige gesetzt, ein Einschnitt, ein retardierendes Moment, aus kurzen Hauptsätzen wirkungsvoll gestaltet (S. 312): „el enemigo se retiró a sus antros. La calma y el silencio volvieron a reinar en la naturaleza“. Diese Ruhepause ist nur eine Vorbereitung auf weitere Steigerung. Die dritte Stufe bildet den Höhepunkt, der Landschaftsraum löst sich in einen Wirbel von akustischen und optischen Eindrücken, von Licht und Farbenwirkungen auf (S. 312): „cuando reapareció el mónstruo, temblaban hasta los más valientes“, sprachlich steht eine Auflösung des Ganzen in eine Reihe von Verben¹⁾. Diese dritte Stufe enthält noch einen zweiten Höhepunkt, der in reflektierender Form die Auswirkungen des galernazo zeigt (S. 314/315): „no había punto en el lugar donde la furia no metiera su cabeza; por eso todo era estrago y fragor en torno suyo; la atmósfera llena de objetos raros e inconexos: tallos de maíz, hojas maceradas, polvo, astillas y guijarros“. Wirkungsvoll wird dann neben dieses Toben der erregten Elemente die völlige Ruhe gesetzt; nach Durchlauf der verschiedenen Bewegungsstadien ist die anfängliche Ruhe wieder hergestellt, der Kreislauf der Schilderung hat sich geschlossen.

Dieselben Entwicklungsstufen zeigen sich bei der Sturmschilderung in „Sotileza“; auch hier stehen scharfe Übergänge, auch hier vollzieht sich gleichzeitig ein harmonischer Wechsel in Licht und Farbgebung und im Akustischen (S. 576): „por el horizonte del Norte se extendía un celaje terso y plomizo que entre el Este y el Sur se descomponía en grandes fajas irregulares de azul intenso, estampadas en un fondo anaranjado brillantísimo“; und ebd. (S. 580): „sobre la mar avanzaban grandes manchas rizadas de un verde casi negro“. Zu beachten ist hier das feine Abheben der zwei Farbadjektive voneinander. Wandlung im Akustischen wird durch einen Vergleich deutlich (S. 580): „de pronto percibieron sus oídos un pavoroso rumor, como si trenes gigantescos de batalla rodaran sobre suelos abovedados“. Der Vergleich hebt das hohle Brausen der anstürmenden Fluten hervor. Der Höhepunkt (S. 581): „cuanto podía abarcar la vista en derredor, era ya un espantoso resalsero de olas“; und (S. 580): wo die „rugientes torbellinos“, die der Sturmwind auf der Meeresfläche erscheinen läßt, genannt werden. Die Sturmschilderungen Peredas zeichnen sich also besonders durch die verschiedenen Steigerungsformen aus, die in abruptem Aufeinander gegeben sind; durch das ständige aufgelöstsein in Handlung, das einen verbalen Charakter der Schilderung bedingt; durch das Wirksamwerden über-

¹⁾ Vgl. zu dieser Stelle den Abschnitt VI B 1: „Wortkunst; das Verbum“.

4 Siebert, Naturschilderungen.

menschlicher Mächte, die das Erhabene und Ungebundene noch stärker erscheinen lassen¹⁾.

Einen anderen Charakter tragen die bewegten Schilderungen, die den Wechsel des Landschaftsbildes unter dem Eindruck der Jahreszeiten zeigen. „Escen. mont.“ (S. 247): „la estación avanzaba y el melancólico otoño iba iniciándose ... las mieses habían perdido toda su lozana frondosidad. Los bosques se enrarecían también al menor contacto del furibundo viento Sur; los pajarillos enmudecían poco a poco; las noches crecían y los días acortaban; la naturaleza toda anunciaba su letargo del invierno“. Die Schilderung zeigt den allmählichen Übergang des äußeren Landschaftsaspektes in einen anderen, mit besonderer Hervorhebung von Licht und Farbwirkung und akustischen Momenten. Die Übergänge sind hier nicht abrupt, sondern dem dichterischen Vorwurf entsprechend fließend. Dem entspricht die sprachliche Gestaltung: das Inchoativum „iba iniciándose“, „enmudecían“ mit dem Zusatz „poco a poco“; „los días acortaban“. Es gelingt Pereda so, die feineren Übergangsschwankungen plastisch zum Ausdruck zu bringen. — Am Ende von „El sabor“ steht eine Beschreibung des allmählich beginnenden Winters als stiller Ausklang des Ganzen; das Dörfchen versinkt langsam in friedliche Ruhe (S. 432): „y en esto avanzaba diciembre“. Die Wandlung im Farbenton beherrscht den allmählichen Übergang: „y aunque la alfombra de verdura, con todos los imaginables tonos de este color, cubría la vega ... relucía el barro de las callejas, blanqueaban los altos picos lejanos cargados de nieve“; (S. 433): „señales, éstas y aquellas de que se estaba en el corazón del invierno“; sehr plastisch das beginnende „weiße Schimmern“ der Schneeberge durch das Verbum „blanquear“ ausgedrückt (vgl. auch „Escen. mont.“ S. 248). Die beherrschenden Faktoren der Naturbilder in Bewegung, die den Übergang von einer Jahreszeit zur anderen zum Ausdruck bringen, sind die sanften Übergänge in Licht und Farbgebung und im Akustischen.

Dasselbe gilt für Schilderungen des Tagwerdens. „Peñas arriba“ (S. 152). Die Lichtwirkung ist die beherrschende: „al cabo de una hora comenzaron a dibujarse los perfiles de los montes sobre el cielo confusamente iluminado por la tenue claridad del crepúsculo. En las gargantas por donde caminábamos era de noche todavía para nosotros“. Die undeutliche Lichtwirkung des erwachenden Morgens wird durch das Adverb „confusamente“ als Zusatz zu „iluminado“ gegeben; sehr plastisch auch die Bezeichnung „la tenue claridad²⁾“. Die Schilderung des Morgengrauens in „Sotileza“ vollzieht sich in langsamen, fein abgestuften Übergängen (S. 565): „no había otra luz

¹⁾ Vgl. dazu das Kapitel IV 6: „Personifikation“.

²⁾ Die weitere Schilderung wird an dieser Stelle in Beziehung zu Don Sabas gesetzt; vgl. das Kapitel V: „Natur und Mensch.“

que la tenue claridad del horizonte“; (S. 566): „y aunque en los celajes, sobre la línea del horizonte por donde había de aparecer el sol, se notaban ciertos matices rojos; der unbestimmte Schimmer wird durch den Zusatz „cierto“ zu „matices rojos“ ausgedrückt. Der schwache Farbeffekt dient hier als Vorbereitung zum endgültigen Hellwerden (S. 568): „la luz del crepúsculo comenzaba entonces a dibujar los perfiles de todos los términos de lo que antes era, por la banda de estribo, confuso borrón, negra y prolongada masa, desde el Cabo de Quintres hasta el monte de Cabarga; apreciábase el reflejo de la costa de San Martín en el cristal de las aguas“; und (S. 570): „en cuya superficie comenzaban a chisporrotear los primeros rayos del sol, que surgía de los abismos entre una extensa aureola de arboladas crespones“. Deutlich kommt die in Dämmerung gehüllte, ohne Abheben der Konturen dargestellte Landschaft zum Ausdruck durch die Bezeichnung „confuso borrón“, „ein verwischter Fleck“ oder „dunkle und langgedehnte Masse“, demgegenüber sich allmählich die Konturen, sprachlich sogar in Form von geographischen Bezeichnungen gegeben, abzuheben beginnen, „abzuzeichnen“ sagt Pereda (dibujar)¹⁾. — Anschaulich wird auch dargestellt, wie sich am Morgen aus nebelbedeckter Landschaft allmählich das klare Bild herausentwickelt. „Peñas arriba“ (S. 158): „poco a poco fueron las nieblas enerespándose y difundiéndose, y con ello alterándose y modificándose los contornos de los islotes; hasta que, cada vez más y más la niebla fué desgarrándose y elevándose en retozos“. Die Wallungen des Nebels werden durch verschiedene Verben in der Progressivform ausgedrückt, so daß ein anschaulich-bewegtes Ganzes entsteht. Aus diesem Nebelgewirr erhebt sich dann das Landschaftsbild: „roto, despedazado y recogido así el velo que me había ocultado la realidad del panorama, se destacó limpia y bien determinada la línea de la costa sobre la faja azul de la mar, y aparecieron las notas difusas de cada paisaje en el ambiente de las lejanías y en los valles más cercanos“; wo der langsame Übergang aufgegeben und nur die Einzelheiten scharf herausgestellt sind.

Die Beispiele zeigen, in wie starkem Maße Pereda die Fähigkeit besitzt, die feinen Schwankungen im Landschaftsbilde, die allmählichen Übergänge feinnervig zu erfassen und auch sprachlich zum Ausdruck zu bringen, wie ihm ein starker Sinn für dynamisches Naturgeschehen innewohnt, das er dichterisch wirksam zu machen weiß.

3. Licht und Farbe²⁾.

Bei einem Autor wie Pereda, dessen Schilderungen sich durch plastisches Herausarbeiten von Umgrenzungen und Einzeleindrücken

¹⁾ Über chisporrotear vgl. den Abschnitt VI B 1: Wortkunst; das Verbum.

²⁾ Da die Licht- und Farbengebung der Naturschilderungen sowohl inhalt-

im Landschaftsbilde auszeichnen, wird man eine gewisse Empfindlichkeit für Licht- und Farbenwirkungen erwarten dürfen. Hier zeigt sich Pereda als Meister. Oft stellt er das ganze Landschaftsbild oder einen bestimmten Teilaspekt desselben unter eine beherrschende Licht- oder Farbenwirkung; oft weiß er gerade durch feines Abheben, durch allmähliche Übergänge im Farbton die stärksten Wirkungen zu erzielen, was besonders bei den dynamischen Schilderungen hervortritt.

Dort, wo der gesamte Landschaftsraum unter einer bestimmten Lichtwirkung gesehen wird, weiß Pereda künstlerische Wirkungen zu erzielen.

Don Gonzalo (S. 456): „el sol inundaba todo el valle en sus cascadas de luz trémula y brillante“. Es ist die Stelle, wo der alte Don Ramón enttäuscht sein Dorf verläßt und von der Höhe noch einmal zurückschaut. Pereda gibt den Eindruck einer mit Lichtströmen übergossenen Landschaft; überall flimmert und glänzt der Sonnenschein (cascadas de luz trémula y brillante). Die zwei nachgestellten Adjektive verdeutlichen noch die Vorstellung des flackernden Lichtstromes. Ähnliche Bilder in „De tal palo“ (S. 261): „bañaban los rayos del sol en torrentes de luz los montes y la llanura“; und (S. 262): „nació la luz esplendorosa que inundaba el pueblo y el valle y las montañas“. In beiden Beispielen die Vorstellung eines Überströmens, eines Überschwemmens mit Licht, durch Substantiv (torrentes de luz) oder Verben gekennzeichnet (bañar, inundar); hier an solche Stelle, wo die lichtübergossene Herrlichkeit im Gegensatz zu der Gemütsverfassung der handelnden Personen steht; auch „Peñas arriba“ (S. 283): „el sol inundaba el valle“.

Nach dem nächtlichen Gewitter beginnen die Wolkenmassen sich zu verziehen. „De tal palo“ (S. 29): „titilaba la luz de algunas estrellas sobre las fajas de transparente azul“; auf dem durchsichtigen Blau flackert das Licht und gibt der ganzen Landschaft eine eigenartige Beleuchtung. Das Verbum drückt die besondere Lichtbewegung aus; zwei Adjektive nuancieren die Farbwirkung.

„El sabor“ (S. 309): „sobre las lomas del Sur relucía, fulguraba el celaje.“ Ehe der Sturm beginnt, steht die Landschaft unter dem Eindruck des eigenartigen Leuchtens der Wolkenstrahlungen; hier durch zwei Verben fein abgeschattiert: „leuchten“ und „blitzen“. „Nubes de estío“ (S. 452): „sobre aquella extentísima y transparente llanura en que chisporroteaba la luz“; von einem Teilaspekt der Meereslandschaft, auf der das Licht „Funken sprüht“, durch ein Verb ausgedrückt.

licher als auch formeller Bestandteil ist, ließ sich eine scharfe Trennung schwer ermöglichen. Es ließen sich daher an dieser Stelle Hinweise auf rein formelle Gesichtspunkte nicht vermeiden.

Ebd. (S. 570): „se atrevió a mirar al inmenso desierto en cuya in-
 quieta superficie comenzaban a chisporrotear los primeros rayos del
 sol“. Andrés in seiner Verzweiflung steht die lichtübergossene Meeres-
 fläche gegenüber. Auch „Peñas arriba“ (S. 371): „el sol saludó al
 valle con sus rayos que chisporroteaban sobre la nieve“; erster Ein-
 druck der winterlichen Landschaft: Sprühen der Sonnenstrahlen auf
 der Schneefläche. „Sotileza“ (S. 565). Der Morgen dämmt, am
 Horizont zeigen sich schwache Lichtreflexe: „no había otra luz que
 la tenue claridad del horizonte“; mit feinem Gefühl für zarte Über-
 gänge kennzeichnet Pereda die Klarheit des Tagwerdens am Meere
 durch das Adjektiv „tenue“; er kannte aus eigener Anschauung gewiß
 derartige Stimmungen der Meereslandschaft; auch in „La puchera“
 (S. 30) ist bei ähnlicher Gelegenheit dieselbe Bezeichnung gewählt.
 Ebenso „Sotileza“ (S. 50): „el sol, despilfarrando alegre sus haces
 de luz, que centelleaba entre los pliegues de la bahía“. Die Meeres-
 fläche dehnt sich vor den wartenden Einwohnern von Santander,
 die Sonne „gießt verschwenderisch Lichtgarben aus“, die funkeln.
 Die Lichtwirkung wird durch einen Vergleich „haces de luz“ und
 durch zwei Verben „despilfarrar“ und „centellear“ ausgedrückt,
 Pereda vereinigt also seine ganze dichterische Fähigkeit, um den
 betreffenden Landschaftsaspekt klar vor den Augen des Lesers er-
 stehen zu lassen. Ebenso „Don Gonzalo“ (S. 12): „el sol moribundo
 parece que saca de sus blancos capillos haces de oro entre polvos de
 diamante“; ein ähnliches Bild der Landschaft im Scheine der unter-
 gehenden Sonne; Abschluß eines Hintergrundbildes. Die Strahlen-
 garben erscheinen hier als „Goldgarben“, die auf den weißen Schnee-
 bergen funkeln, so daß ein Glitzern wie von Diamantstaub entsteht.
 Die Häufung von mehreren Vergleichen läßt ein Bild von größter
 Eindrucksfähigkeit entstehen. „Peñas arriba“ (S. 301): „todas las
 cumbres que se alcanzaban a ver estaban cubiertas de nieve, en la
 que centelleaba el sol al herirla de frente con sus rayos“, ebenfalls
 vom Funkeln der Sonne auf Schneebergen; ebd. (S. 34/35): „hacia
 más imponente el cuadro el contraste de la luz del sol iluminando
 gran parte de los altísimos peñascos más próximos y reluciendo a
 lo lejos sobre las veladuras de los Picos con la tétrica penumbra del
 fondo de aquel brocal enorme, cuyo lado más bajo me servía a mí
 de observatorio“. Das Bild steht hier unter dem Eindruck des Sonnen-
 liches; es handelt sich um eine Gebirgslandschaft; wirkungsvoll ist
 der Kontrast zwischen den beleuchteten Felskuppen und den Berg-
 spitzen und dem „düsteren Halbschatten“ der Schlucht hervor-
 gehoben.

In all diesen Beispielen erstreckt sich die Lichtwirkung auf die
 Landschaft oder einen Teil derselben in der Gesamtheit. Aber auch
 Einzelheiten der Schilderungen treten durch einheitliche Far-

bengebung in ein besonderes Licht. Dabei macht sich gelegentlich eine Wiederholung ähnlicher Farbeindrücke bemerkbar. Häufig kehrt die Bezeichnung „aterciopelado“, sammetfarben, als dichterisches Attribut bei Beschreibungen von Wiesen oder ausgedehnten Feldern wieder. „Escen. mont.“ (S. 248): „el aterciopelado verde de la campiña“; „Don Gonzalo“ (S. 12): „el suelo del valle remeda un tapiz de terciopelo“; „El sabor“ (S. 33): „parecía el fresco retoño de la vega tapiz de terciopelo“; „Pedro Sánchez“ (S. 44): „el aterciopelado suelo“; ebd. (S. 94): „el aterciopelado retoño“; „Al primer vuelo“ (S. 219): „el musgo aterciopelado“; „Peñas arriba“ (S. 80): „boronales de un verde aterciopelado“. Häufig fehlt bei Beschreibungen von Wiesen eine näher charakterisierende Farbbezeichnung ganz. „De tal palo“ (S. 81): „una pradera natural, acá verde y lozano“; ebd. (S. 113): „en pradera verde y lozana“; „Peñas arriba“ (S. 32): „manchas terrosas, pardenas verdes“; ebd. (S. 158): „las manchas verdes de las praderas“; ebd. (S. 27): „llanuras de suelo verde“; ebd. (S. 36): „abundaban los manchones verdes“; ebd. (S. 506): „los prados verdes y lozanos“.

Wälder werden häufig als „dunkel“ bezeichnet. „Don Gonzalo“ (S. 12): „escuetos y ennegrecidos robledales“; das Verbum bezeichnet das Dunkelwerden des Laubes, die satten Farben des Hochsommers, da es sich hier um ein Landschaftsbild des Spätsommers handelt. „Peñas arriba“ (S. 158): „los toques negros de las arboledas“, die dunklen Baumgruppen ragen aus der Landschaft hervor; ebd. (S. 215): „más abajo el verde obscuro de los robledales“; zwei Adjektive tönen die dunkle Färbung ab; ebd. (S. 18): „negros robledales“. Pedro Sánchez“ (S. 11): „las manchas sombrías de espesos robledales“, wo die Eichenwälder wie düstere Flecken auf dem Panorama erscheinen. „Al primer vuelo“ (S. 79): der Fichtenwald wird bezeichnet: „una gran mancha verdinegra“ und „el pinar casi negro“, auch hier bringen die adjektivische Zusammensetzung und das beigefügte casi die feine Farbgenze zum Ausdruck.

Diese Farbbezeichnungen stehen an wenig hervorragenden Stellen der Handlung; darum macht sich eine Wiederholung der Bezeichnungen bemerkbar.

Dort aber, wo handlungsgemäß bedingt irgendeine Einzelheit im Landschaftsbild hervortreten muß, zeigt sich Pereda als Meister der Licht- und Farbengebung.

Als die beiden Lebrato zum nächtlichen Fischfang ausziehen in einer Scene, die ganz vom Reiz des Geheimnisvollen umgeben ist, hebt Pereda das eigenartige Leuchten in der Nähe des Bootes hervor. „La puchera“ (S. 488): „un breve espacio ondulante y con intermitencias fosforescentes“. Die beiden Adjektive bringen den Phosphorschimmer auf den schwankenden Wellen klar zum Ausdruck. — Als

Marcelo mit dem *espolique* zu Berge steigt, machen sie auf steiler Höhe halt; Pereda stellt die sich scharf abhebenden Silhouetten der beiden vor einen farbigen Hintergrund. „Peñas arriba“ (S. 33): „una mancha azul del cielo remendado de nubes cenicientas“. Auf dieser Verbindung von blau und aschfarben heben sich die beiden ab. Auch während des weiteren Aufsteigens wirkt zunächst immer der hervorstechende Farbton auf Marcelo, der dieses Gebiet noch nicht kennt. (S. 40): „grandes manchas rojizas en la falda“; (S. 42): „montes erizados de crestas blanquecinas“; (S. 34): „las enormes Peñas de Europa elevándose majestuosas entre blanquecinas veladuras de gasa transparente“. Pereda setzt nicht das einfache Farbadjektiv, das ihm zu dieser feineren Nuancierung nicht genügt, sondern verwendet das feinere „rojizo“, „blanquecino“, noch verdeutlicht durch den Vergleich mit dem „transparenten Gasegewebe“. Edb. (S. 79): „me hacía el efecto aquella vasta mancha verde, fina y jugosa, iluminada entonces casi de frente por un rayo del sol de un remiendo de terciopelo riquísimo en un vestido de toscó sayal“. Eine mit Grün bewachsene Stelle, auf der sich gerade das Sonnenlicht spiegelt, erregt Marcelos Aufmerksamkeit; hervorgehoben durch einen Vergleich: die Wiese erscheint wie ein „Flicken von prächtigem Sammet aufgesetzt auf ein rauhes Gewand“. — Als man die Hilfsexpedition, die zur Rettung der Verunglückten ausgezogen ist, erwartet, liegt düstere Stimmung über der ganzen Natur: ebd. (S. 529): „la tétrica luz de la media tarde“; ebenso nach Abschluß der Sturmschilderung in „El sabor“ (S. 315): „y como complemento del cuadro, una luz tétrica y sulfúrea iluminándole“. Treffend kennzeichnet Pereda durch das vergleichende Adjektiv „sulfúrea“ die schwefelgelbe Dämmerstimmung; auch der Blitz erhält dasselbe Adjektiv als Attribut (ebd. S. 337): „la luz sulfúrea del relámpago“.

Den größten Raum nehmen Farbenzusammenstellungen, sei es, daß sie miteinander kontrastieren oder allmählich ineinander vergehen, im Rahmen der Naturschilderungen ein. „Don Gonzalo“ (S. 11/12): „réstame decir que estamos al comienzo del año memorable de 1868; que con tocas de nieve se engalanan las crestas de las montañas del horizonte, en tanto las más cercanas lucen en sus faldas, entre escuetos y ennegrecidos robledales, los verdes remiendos de sus brañas y el rojo mate de sus resecos helechales; que el suelo del valle remeda, con ventajas, un tapiz de terciopelo partido por ancha cinta de plata, que el sol moribundo, hiriendo las cimas de nuestra izquierda, parece que saca de sus blancos capillos haces de oro entre polvo de diamante, mientras los montes del otro lado se rebujan en las húmedas sombras de la tarde“. Die einzelnen Farben sind hier scharf gegeneinander abgegrenzt: weiße Schneeberge, grünes Buschwerk und mattrotes Farnkraut; der Boden des Tales sammetfarben

mit dem Silberband des Flusses; das Ganze unter dem Eindruck der untergehenden Sonne mit Lichteffekten auf dem Schnee, während auf der abgewandten Seite die Schatten der Dämmerung herabziehen. Die Einzelzüge des Bildes sind sprachlich fein herausgearbeitet: das welkende Farnkraut durch die beiden Adjektive „rojo mate“, wo „mate“ das „rojo“ nuanciert; das Gestrüpp ist durch den Vergleich mit „grünen Flicken“, die überall aufgesetzt sind, verdeutlicht, der Fluß durch den Vergleich mit „cinta de plata“. Ebenso „El sabor“ (S. 33): „parecía el fresco retoño de la vega tapiz de terciopelo, y las ya amarillas panojas se oreaban en los maíces despuntados“. Wieder ein Farbenkontrast: die sammetfarbene Wiesenfläche und die gelben Maiskolben; das Bild soll hier herbstliche Montañalandschaft zeigen, die Maisfelder sind wichtiger Bestandteil des Montañagebietes. Ebenso „Al primer vuelo“ (S. 79): „después el recuesto verde sucio, luego el pinar casi negro, en seguida un monte gris, rapado y pedregoso; y en último término una montaña azul“; es ist dies die Stelle, wo Don Alejandro mit seinen Töchtern auf die untenliegende Landschaft hinausblickt; der ganze Landschaftsaspekt ruft den Eindruck eines buntfarbigen Mosaiks hervor durch die in Kontrast gesetzten Farbeindrücke; (ebd. S. 79): „la vega de Villavieja verde aquí, parda allá, con sus caseríos salpicados, después alturas grises y alturas verdes, y sierras peladas y montes oscuros“. „Peñas arriba“ (S. 79): „bien poblada (la montaña) en su base, de color pardo muy oscuro en la mitad, de alto a bajo, de lo que pudiera llamarse su tronco; de verde crudísimo en la otra mitad y con la enorme cabeza gris, como un cráneo despellejado y seco, entornado hacia el hombro izquierdo, con la blanca osamenta al aire también“. Ein Teilaspekt der Gebirgslandschaft, besonders hervorragend durch das Abschattieren der Farbeindrücke: „color pardo muy oscuro“, „un verde crudísimo“ „ein kräftiges Grün“, und durch den Vergleich des Bergkegels mit einem aufragenden weißen Skelett (Schneeberg!); ebd. (S. 158): als der Nebel sich verzogen hat und die Konturen des Landschaftsbildes hervortreten, hebt Pereda zunächst die kontrastierenden Farbgruppen hervor: „las manchas verdosas de las praderas, los puntos blancos de sus barriadas, los toques negros de sus arboledas, el azul carminoso de los montes, las líneas plateadas de los caminos reales, las tiras relucientes de los ríos culebreando por el llano a sus desembocaduras, las sombrías cuencas de sus cauces entre los repliegues de la montaña . . . todos estos detalles, y otros y otros mil, ordenados y compuestos con arte sobrehumano en medio de un derroche de luz. Die Wahl der Farben ist hier ganz dem Landschaftsbilde unter dem Eindruck des abziehenden Nebels angepaßt: nur wenige Teile liegen ganz klar vor den Augen der Betrachter, hier stehen dann scharfumrissene Farbeindrücke: „puntos blancos“, „toques negros“;

andere Teile dagegen erscheinen noch verschwommen, was durch entsprechende Farbeindrücke ausgedrückt ist: „el azul carminoso“, Abheben zweier Adjektive voneinander; „las líneas plateadas“, Farbeindruck durch ein Verbum „silbern schimmern“; „las tiras relucientes“, die Flüsse mit leuchtenden Streifen verglichen, und als Kontrast dazu „düstere Schluchten“. Das ganze Bild in einen Strom von Licht getaucht (derroche de luz). Ebd. (S. 80): „los primeros boronales de un verde aterciopelado y los segundos con la nota pajiza“, das sammetfarbene Grün gegenübergestellt dem Strohgelb der Maisfelder. Der Farbton wird nicht scharf umrissen, sondern durch Abheben von Adjektiven (verde aterciopelado) fein nuanciert.

Farbenzusammenstellungen finden sich auch häufig dort, wo Wolkenhäufungen dargestellt werden.

„El sabor“ (S. 33): „el cielo, como barrido de nubes en lo alto, las tenía amontonadas hacia el horizonte, revueltas las blancas con las negras, las nacaradas con las rojas“. Zunächst Farbkontrast: „blancas — negras“, dann wieder feines Abheben durch die verbale Bezeichnung „nacaradas“ (wie Perlmutter schimmern) im Gegensatz zu „rojas“. Ebd. (S. 309): die Wolkenhäufungen vor Ausbruch des galernazo: „los que madrugaron al otro día vieron que, mientras el sol salía embozado en crespones de escarlata, sobre las lomas del Sur relucía, fulguraba el celaje, como si fuera lago de cristal fundido; lago con islotes de nácar y grumos de oro a trechos, ondas purpúreas; blancas vendijas inalterables y rabos de gallo más efímeros, sobrenadando; y por riberas y marco en toda la redonda de este espacio, moles de negras y plomizas nubes amontonadas. Entre una y otra mole, densas brumas cenicientas, valles fantásticos de aquellas raras montañas que se prolongaban, en contrapuestos sentidos, en forma de ásperas cordilleras. En lo más alto del cielo, tenues veladuras rotas; luego el éter purísimo hasta el horizonte, donde el celaje era cárdeno, mate y estirado, como una inmensa lámina de acero sin bruñido“. Diese Schilderung zeichnet sich besonders durch die die verschiedenen Farbeindrücke hervorhebenden Vergleiche aus: die Sonne geht auf „eingehüllt in scharlachroten Kreppflor“. Die Sonnenstrahlen funkeln auf den Wolkenmassen, so daß der Eindruck entsteht, es blitze „ein See von geschmolzenem Kristall“; die Wolkenfetzen sind mit bunten Inseln (islotes) in diesem See verglichen, die Farben fein gegeneinander abgehoben: „purpúreo“, „blanco“, „negro“, „plomizo“, „cárdeno“, „mate“. Ganz in der Höhe schwimmen Wolken, verglichen mit „zarten, durchbrochenen Schleiern“; darüber der reine Äther, wo die Sonnenstrahlen schwächer flimmern, so daß der Eindruck eines „Flimmerns auf unpoliertem Stahl“ entsteht. — Ein ähnliches Bild steht in „Sotileza“ (S. 576): „por el horizonte del Norte se extendía un celaje terso y plomizo, que entre el Este y el Sur se

descomponía en grandes fajas irregulares de azul intenso, estampadas en un fondo anaranjado brillantísimo“. Hier treten besonders die Farbnuancen hervor: die bleifarbene Brechung der Sonnenstrahlen auf den Wolken (zwei Adjektive *plomizo* und *terso*), die tiefblauen Teile des Himmelsgewölbes (zwei Adjektive: „*azul intenso*“, das zweite verstärkt das erstere); ein orangefarbener hellglänzender Hintergrund (*anaranjado*, verbal ausgedrückt „*orangefarben schimmern*“, verstärkt durch den Superlativ *brillantísimo*). Ebenso „*Peñas arriba*“ (S. 74): „*entre nube y nube y cuando se rompía algun empalme de los de la apretada reata, asomaba un jironcito azul, salpicado de veladuras anacaradas*“; ein kurzer Teilaspekt, ein blaues Fleckchen Himmel leuchtet hervor, „*gesprenkelt*“ (*salpicado*) mit „*perlmutterartig schimmernden Geweben*“.

Neben den Farbenkompositionen der Wolkengebilde stehen die der Meeres- und Küstenlandschaft, sei es im Zustand friedlicher Ruhe oder unter dem Eindruck eines Sturmes. „*Sotileza*“ (S. 51): „*el mar transparentándose en una bruma sutil y luminoso como velo tejido por hadas con hilos impalpables de rocío*“. Ein Bild, das den durchsichtig leuchtenden Glanz der Meeresfläche an Sonnentagen treffend zum Ausdruck bringt; jedes Wort verstärkt den Eindruck: das Meer „*schimmert durchsichtig*“ (verbal ausgedrückt); ein „*feiner leuchtender Nebel liegt darüber*“ (zwei Adjektive bringen das zum Ausdruck); gesteigert wird das ganze Bild noch durch den poetischen Vergleich: wie ein Schleier gewebt von Feenhänden mit nicht zu fühlenden Taufäden. Ebd. (S. 580): „*grandes manchas rizadas de un verde casi negro*“, von den dunkel schimmernden Wellen im Sturm (Differenzierung durch zwei Adjektive: *verde casi negro*). „*Nubes de estío*“ (S. 269): „*la mar sin límites, tranquila llana a la vista, diáfana como cielo sin nubes; a lo largo de la costa, y sobre las arenas de la playa, una línea hervorosa y blanca recortando el azul brillante de las aguas*“. Das schimmernde Blau des Wassers durchschnitten von der weißen Linie des Strandes. „*Peñas arriba*“ (S. 156): „*una faja azul recortando el horizonte; aquella faja era el mar, el mar cantábrico; hacia su último tercio, por la derecha, y unida a él como una rama al tronco de que se nutre, otra mancha menos azul, algo blanquecina, que se internaba en la tierra y formaba en ella como un lago: la bahía de Santander*“. Aus der Ferne wird ein Blick auf Meer- und Küstenlandschaft von Santander geworfen: ein blauer Streifen hebt sich ab, das Meer; daneben ein „*weniger blauer, etwas weißlicher Fleck*“ (Farbadjektiv *blanquecino*), die Bucht von Santander.

Auch bei dynamischen Naturschilderungen wird das Kunstmittel der kombinierten Licht- und Farbengebung angewandt. „*Escen. mont.*“ (S. 248): „*el aterciopelado verde de la campiña se había cambiado en otro más pálido y amarillento*“; vom Wandel zur Herbst-

landschaft; es werden keine scharf umrissenen Farben gesetzt, sondern zarte Übergangstönungen unbestimmterer Art: „sammetfarbenes Grün wandelt sich in bleich-gelbliches Grün“; mehrere Farbadjektive sind fein voneinander abgehoben. „De tal palo“ (S. 338): „en cuanto el sol cayó detrás de las cumbres del poniente, y fué perdiendo el cielo las tintas sonrosadas del crepúsculo“; die rosige Färbung der Dämmerung schwindet allmählich; der Farbeindruck ist verbal ausgedrückt „rötlich schimmern“. „Peñas arriba“ (S. 40): „a todo esto, la noche se aproximaba; el tinte amarillo del follaje que se moría, destacando sobre el plumizo obscuro de los montes daba a los términos más cercanos una lividez cadavérica“; „gelbliches Laub hebt sich auf bleigrauem Grund der Berge ab und verleiht der Umgebung den Schein der Totenblässe“; hier auch fein nuanciert durch zwei Adjektive „plomizo obscuro“ und durch den Vergleich der Beleuchtung mit „lividez cadavérica“; ebd. (S. 319): „se apagaron los mortecinos destellos de la luz del sol que llevaban dos horas de luchar inutilmente con la espesura del nublado“. Auch hier der Stimmung entsprechend kein klares Licht, sondern unbestimmte Übergangstöne: „es erlischt das todesbleiche Funkeln des Sonnenlichtes, das vergebens mit dem Nebel gekämpft hat“. — Die Analyse zeigt, daß Licht und Farbe bei Pereda in mannigfachen Kombinationen, Übergängen und Kontrasten in den verschiedenen Landschafts- und Naturaspekten auftritt, so daß es schwer ist, eine scharfe Gliederung vorzunehmen. Sein Sinn für Licht- und Farbgebung ist stark ausgeprägt. Dort wo es sich darum handelt, einen Einzeleindruck des Landschaftsbildes zu sehen, ist sein künstlerisches Differenzierungsvermögen nicht sehr groß; er läßt häufig die gleichen dichterischen Assoziationen wiederkehren; dort aber, wo der gesamte Landschaftsraum unter einer beherrschenden Lichtwirkung steht, oder wo Farbenkompositionen gegeben werden, zeigt sich eine scharfe visuelle Begabung. Er setzt dann Farben gern in Gegensatz, um die Teile des Bildes schärfer hervorzukehren. Besonders groß ist seine Vorliebe für die Gestaltung charakteristischer Wolkenbildungen, wo er Übergänge im Farbton zu mildern und Kontraste zu dämpfen weiß, eine Eigenschaft, die auch bei der Farbgebung in dynamischen Naturschilderungen hervortritt¹⁾.

4. Die akustischen Eindrücke.

Die Raumvorstellung der Landschaftsbilder Peredas wird noch verdeutlicht durch eine ausgedehnte Bezugnahme auf akustische

¹⁾ Ein Eingehen auf die sprachliche Gestaltung der Licht- und Farbgebung war in diesem Kapitel nicht zu umgehen, obwohl in dem Kapitel „Wortkunst“ (VI B) diese Frage im Zusammenhang behandelt wird. Gelegentliche Wiederholungen ließen sich daher nicht vermeiden.

Sinneseindrücke, mit denen der Dichter wichtige Charakteristiken in seinen Schilderungen herbeiführen kann.

Ein wichtiges Kunstmittel besteht darin, häufig die vollkommene Ruhe im Landschaftsbild zu betonen. In „De tal palo“ (S. 11) wird die schweigende Ruhe in der Schlucht folgendermaßen beschrieben: „los caminantes que la atraviesan a lo largo, oyen el son de sus cantares repercutido en los repliegues de los taludes, y hasta un suspiro halla en ocasiones eco misterioso que le repita y propague“. Gerade diese Schlucht ist wegen der häufig dort wütenden Unwetter gefährdet. Treffend gelingt es Pereda den Reiz des Geheimnisvollen zum Ausdruck zu bringen, der diesen Landschaftsaspekt umgibt. Durch drei verschiedene Verben drückt er das feine Weiterklingen auch der leisesten Geräusche in dieser Schlucht aus: „repercutido“ von den Liedern der Wanderer, die wiederklingen; „repita y propague“ von dem Echo eines Seufzers. — Vor einem Sturm herrscht erwartungsvolle Stille in der Natur (ebd. S. 401): „ni un soplo de aire, ni el ruido de una mosca; la quietud y el silencio reinan en la naturaleza. — Ebenso: „Sotileza“ (S. 329): „reinaba en la naturaleza una calma absoluta y algo bochornosa, y había nubes purpúreas sobre el horizonte alrededor del astro“. Die eigenartige Stille vor dem Sturm wird durch den adjektivischen Zusatz „algo bochornosa“ „etwas drückend schwül“ verdeutlicht. — Sehr wirkungsvoll steht nach dem Toben der Elemente die jähe plötzliche Ruhe in „El sabor“ (S. 315/16): „el silencio y la inmovilidad reemplazan al fragoso concierto“; aber nur als Ruhepause vor neuen Ausbrüchen. — In „La puchera“ (S. 486) befindet sich die Natur in einem Zustand der furchtsamen erhabenen Ruhe (solemnidad pavorosa); eine geheimnisvolle, durch keinen Laut unterbrochene Stille liegt über dem Bild: „algunas veces se oía un ligero chasquido no lejos de la barquía, como el que produciría un pedrezuelo arrojado en el agua; y hasta este leve sonido hallaba eco que le repitiera y le propagara“; das ganze dient als Spannungsmoment bei der Beschreibung der nächtlichen Bootfahrt in dem geheimnisvollen Felsengewirr. — Als man die Hilfsexpedition, die zur Rettung der Verunglückten ins Gebirge gezogen ist, erwartet, herrscht ebenso bange Stille in der Natur. „Peñas arriba“ (S. 328): „ni nevaba, ni ventaba ya, ni se oía una voz, ni una pisada ni un golpe. Todo era silencio y lobreguez y amenazas de una noche tremenda para el infeliz que anduviera vivo y errante entre las inclemencias de la montaña“. Mit steigender Erwartung wird auch die Stille nach eindrucksvoller (S. 333): „y nada! ni una voz afuera, ni un golpe, ni un silbido . . . el silencio, la soledad, el frío de los sepulcros, la muerte por todas partes“. — Marcelo, der einer noch für ihn unbekanntem Region gegenübersteht, wird durch das ahnungsvolle Schweigen der Bergwelt mächtig beein-

druckt, ebd. (S. 159): „todos estos detalles tenían por complemento de su grandiosidad y hermosura el silencio imponente y la augusta soledad de las salvajes alturas de mi observatorio“.

Die vollkommene Ruhe in der Landschaft bedeutet also für Pereda ein Moment der Spannung.

Die akustischen Eindrücke des Wassers treten in verschiedenen Erscheinungsformen in den Werken auf. Nicht besonders anschaulich, in konventioneller Terminologie, werden häufig die Eindrücke von Bächen oder Flüssen gegeben. „De tal palo“ (S. 82): „con el oído atento a las murmuraciones del río que por detrás de ella desliza alejándose“; ebd. (S. 11): „el sordo murmurar del río oculto en las asperezas de su cauce“; ebd. (S. 114): „y le dejáramos murmurar (el río) entre las liudes de los huertos“; „Pedro Sánchez“ (S. 354): „donde los arroyuelos de atrás iban convirtiendo en río de gente, murmurado y inquieto“; „Peñas arriba“ (S. 43): „el murmullo de las cristalinas aguas de la vereda“; „Don Gonzalo“ (S. 8) vom Fluß: „murmurando contra las estrecheces“.

Neben dieser allgeingebräuchlichen Bezeichnung werden auch deutlichere Vorstellungen gegeben. Bei der Beschreibung des Hintergrundbildes in „Don Gonzalo“ wird der Teilaspekt des Flusses für sich in Bewegung aufgelöst und durch verschiedene akustische Eindrücke wiedergegeben; Verben drücken die bewegte und akustisch belebte Handlung aus (S. 8): „continúa después deslizándose unas veces, despeñándose otras, rugiendo acá, tronando allá y murmurando siempre contra las estrecheces. “Der Fluß unter dem Eindruck des Unwetters in „De tal palo“ (S. 10) ist gekennzeichnet: „el río muge espumoso“; ebd. (S. 15): „el río seguía mugiendo“. In „Peñas arriba“ klingt im Grunde der Schluchten das Geräusch des Flusses (S. 72): „el continuo zumbar del río en su cañada“; „zumbar“, drückt das undeutliche Summen gegenüber den kräftigen „mugir“ aus; ebd. (S. 75): „bajaba el río a escape, dando tumbos y haciendo cabriolas y bramando en su cauce“; ebd. (S. 333): „el incesante bramar del Nansa“; ebd. (S. 24): „se veían surgir reborbollando los copiosos manantiales del famoso río“; Marcelo und der espolique stehen an der Ebroquelle, vor ihnen dringt das Wasser aus der Erde; höchst anschaulich wählt Pereda das schallnachahmende „reborbollar“; ebd. (S. 40): „la barranca, en cuyo fondo refunfuñaban las aguas de los regatos vagabundos“; der düstere Charakter der Landschaft wird noch verstärkt durch das „finstere Schnauben“ der Wasser im Grunde der Schlucht; auch hier ist eine schallnachahmende Wirkung erstrebt.

Das Geräusch des fließenden Wassers läßt als einziger Laut die Melancholie des Bildes hervortreten. „Peñas arriba“ (S. 321): „sin que turbara la serenidad de aquel cuadro melancólico otros rumores que los del río“. Marcelo hört kurz nach seiner Ankunft in Tablanca

„un rumor lejano e intermitente, bronco“ (ebd. S. 57/58); erst als er das Fenster öffnet, wird ihm klar, daß das Geräusch von einem Bergstrom herkommt: „en cambio los rumores que desde adentro se percibía lejanos y con intermitencias, desde allí resultaban continuos, más acentuados y más proximos. Debía de producirlos el río despeñándose a corta distancia“. Es wird also eine Steigerung des akustischen Eindrucks gegeben. Eine solche Steigerung vollzieht in sich selbst auch Fernando, der für sich den „rumor de aquellas aguas“ umgestaltet („De tal palo“ S. 259) und ihn seiner Gemütsstimmung anpaßt; er hört mehr aus dem Rauschen des Wassers: „gritos y lamentos, repulsas inexorables y hasta sentencias de muerte; y siempre era su voz la que le lamentaba y la de Águeda la que le repelía“¹⁾.

Handlungsgemäß bedingt spielt das Meer bei Pereda eine große Rolle: das mare cantábrico mit dem angrenzenden Strand von Santander. Er zeigt das Meer nur selten im Zustand friedlicher Ruhe. „Sotileza“ (S. 51): „por todo ruido, el incesante rumor de las aguas al tenderse perezosas en la playa contigua“; das Geräusch, das die Wellen beim Aufschlagen auf den Strand hervorrufen, hat etwas Einschläferndes; die eintönige Gleichmäßigkeit kommt zum Ausdruck, veranschaulicht durch die Personifikation: „die Wasser dehnen sich träge auf den Strand“. Wenn ein Boot über die Wellen gleitet, hört man nur: „el sordo murmurar de la estela“ (ebd. S. 569) oder die „lentas ondulaciones de la mar“ („La puchera“ S. 186). Trügerische Stille lagert oft über den Fluten: „Pedro Sánchez“ (S. 70): „los arrullos mentirosos de la mar“.

Alle diese akustischen Eindrücke der friedlichen Gleichmäßigkeit erhalten eine mächtige Steigerung, wenn Pereda von dem Aufruhr des entfesselten Elementes spricht. Die sonst am Strande ruhig verlaufenden Wellen toben lauter. „La puchera“ (S. 492): „la resaca batía más que antes debajo de sus pies“. Wenn das Meer gegen den Strand tost, glaubt man fernen Kanonendonner zu hören. „Peñas arriba“ (S. 249): „llegó también un ruido sordo y continuo, que a mí me parecía de la mar batiendo furibundo hacia el Norte los peñascos de la costa“. Der Vergleich veranschaulicht das Bild. „In Pedro Sánchez“ (S. 80) wird erwähnt: „el bramar de las olas al estrellarse en la antes desierta y ociosa playa“.

Das ganze Meer in wildem Aufruhr erscheint in „Sotileza“, wo es (S. 584) als „infierno rugiente“ oder (S. 593) als „montaña rugiente“ bezeichnet wird. Die Wassermassen stürzen sich über die Felsenwände des Cabo Menor „en bramadora cascada“, ein Bild, das auch

¹⁾ Dieses Beispiel wird in diesem Zusammenhang zitiert, weil hier der Nachdruck auf der Bedeutung des akustischen Eindrucks liegt. Vgl. auch das Kapitel V: „Natur und Mensch.“

in „De tal palo“ (S. 13) wiederkehrt: „desde lo alto de los taludes descendían rápidas y bramadoras cascadas“; die ganze Küste ist „una sola cenefa de mugidoras espumas“ („Sotileza“ S. 588). Die Wellen, die sich auf das Boot stürzen, werden ebenfalls als „mugidoras“ bezeichnet. In „Al primer vuelo“ (S. 84) gibt Alejandro eine Meeresbeschreibung, in der das akustische Moment besonders hervortritt: „aquí te quisiera yo ver cuando esa llanura se encrespa y ruge y babea y embiste contra las barreras bramando a más y mejor . . . Dios! qué rugidos aquellos!“ Eine Anzahl von Verben löst die ganze Schilderung in Tätigkeit und bewegte Handlung auf¹⁾.

Die akustische Seite des Meeres wird von Pereda dichterisch so gestaltet, das immer das Grandiose, Wild-Ungebundene des Elementes besonders zur Geltung kommt, durch den Gebrauch von Verben, denen der Gehalt starker Schallfülle innewohnt: „rugir“, „mugir“, „bramar“. Diese Bezeichnungen kehren häufig wieder; die Skala der akustischen Bezeichnungen bei Meeresschilderungen ist also nicht groß, dafür aber an den betreffenden Stellen von großer Eindrucksstärke.

Auch aus dem Fallen des Regens hört Pereda bestimmte Geräusche. In „El sabor“ (S. 346) bleibt die Bezeichnung unbestimmt: „el oído atento al rumor de la lluvia“. Anschaulicher dagegen ist schon „De tal palo“ (S. 13): „la lluvia les azotaba el rostro“, wo der Regen Peitschenschläge austeilt; sehr anschaulich ebd. (S. 12): „el estridente machaqueo de una lluvia de perdigones sobre láminas de acero“, wo das trommelnde Geräusch durch den Vergleich mit dem „Prasseln von Schrotkörnern auf Stahlplatten“ deutlich wird; „Peñas arriba“ (S. 58) „servía de fastidioso acompañamiento el golpeteo de la lluvia“, wo durch Anwendung des Substantivs „golpeteo“ das monoton-langweilende Klopfen unterstrichen wird. Das langsame taktmäßige Fallen der Regentropfen wird deutlich durch: „comenzaron a caer lentas, grandes y acompasadas gotas de lluvia, que levantaban polvo y sonaban en él como si fueran de plomo derretido“. („El sabor“ S. 337.) Drei vorangestellte unverbundene Adjektive bringen fein nuanciert die langsame Bewegung zum Ausdruck: „lentas, grandes, acompasadas“; der Aufschlag der Tropfen wird noch durch einen Vergleich weitergespinnen. Regengüsse in ihrer Gesamtheit werden als „aquellos chorros infinitos cayendo rápidos, sonoros e incesantes“ bezeichnet („El sabor“ S. 345) und ebd. der stürzende Regen: „el ruido de aquella cascada“.

In enger Beziehung zu den Tönen des Wassers stehen die der Luft in ihren verschiedenen Bewegungen. Oft durchzieht die Natur nur ein leises Raunen, besonders in den Sommermonaten. „Escen. mont.“

¹⁾ Vgl. dazu Sprachkunst: „Dialogisierte Naturschilderung“ VI A 3 und VI B 1 „Verbum“.

(S. 227): „el susurro elocuente y misterioso de la naturaleza“. Ein friedlicher Wind streicht spielerisch über die Felder. „De tal palo“ (S. 261): „al soplo continuo y halagueño de una brisa refrigerante y embalsamada undulaban las praderas del valle“; die hinzugefügten Adjektive drücken das „duftend-zarte Schmeicheln“ treffend aus. Der leichte Wind, der in den Baumkronen sein Spiel treibt, übt eine einschläfernde Wirkung aus. „Pedro Sánchez“ (S. 294/95): „recreando la vista al arrullo del espeso follaje mecido por las auras refrigerantes del Cantábrico“. Wie Musik klingt das Spiel der Winde in „Peñas arriba“ (S. 87): „las sinfonías del favonio blando entre el pelado ramaje“; aus der Ferne gehört klingt die akustische Nuance wieder anders; ebd. (S. 247): „el zumbido lejano del vendaval“. Die Krone der Eiche in „El sabor“ (S. 23) wird als „rumoroso bóveda“ bezeichnet, „ein Gewölbe, in dem ein Rauschen klingt“, und in „La puchera“ (S. 427) wird: „el rumor de las arboledas“ erwähnt. Alle diese kurzen Teilaspekte kennzeichnen die friedliche, kaum durch einen Windhauch bewegte Stille sommerlicher Landschaft. Dieses leise Raunen kann auch als Vorbereitung für einen baldigen Ausbruch der Naturgewalten dienen. „De tal palo“ (S. 11): „el susurro de la brisa entre el follaje y el sordo murmurar del río oculto entre las asperezas de su cauce, son de ordinario los únicos ruidos de aquella soledad melancólica y bravía“. Das adjektivische Attribut sordo zu murmurar erhöht noch die Vorstellung des dumpfen Rauschens des Flusses im Grunde der Schlucht. Am Schluß des Absatzes heißt es ¡la calma de los volcanes! Das Akustische dient also als Spannungsmoment. Im Herbst geht das geheimnisvolle Rauschen im Landschaftsbild verloren; es klingen andere akustische Eindrücke auf. „Escen. mont.“ (S. 260): „en lugar del sonido armónico y majestuoso que formaban perdidas entre el follaje de junio, gemían lastimeras al chocar contra los escuetos miembros de los árboles; lloraban fatídicas, como si fueran la voz de la naturaleza que lamentara la pérdida de sus risueñas galas“. Der Zusatz „lastimeras“ unterstreicht noch den akustischen Eindruck „gemían“ „sie seufzten klagend auf“; die Vorstellung wird noch durch den Vergleich mit der klagenden Natur weiter ausgeführt. Auch Fernando klingen Töne des Leidens aus der Landschaft wieder. „De tal palo“ (S. 229): „los árboles no mecían su follaje ostentoso al blando soplo de la brisa; más bien gemían desnudos, como si les fuera deshojando el cierzo de sus pesadumbres“; die Bäume erscheinen ihm als Lebewesen, die „aufseufzen, als ob ein Sturmwind sie von ihrer Bedrängnis frei machte“.

Neben diesen Bildern, die mehr die feinen und intimen akustischen Eindrücke der Luft wiedergeben, stehen andere, in denen grandiose, gewaltige Laute aufklingen. In „De tal palo“ (S. 11/12) übertönt der Sturmwind das Brausen des entfesselten Bergstroms: „entre tanto

el huracán oprimido entre los muros de tan estrecha y retorcida cárcel, silba y brama haciendo a ratos enmudecer al río“; zwei Verben, „silbar“ und „bramar“, „pfeifen und brüllen“ nuancieren den akustischen Eindruck fein; ebd. (S. 15): „el viento seguía rebramando“, wo „bramar“ noch durch das Präfix re- gesteigert wird. Ebenso „Escen. mont.“ (S. 260-61): „los silbidos del vendaval; bramaba la cellisca contra las inseguras ventanas“. In verschiedenen akustischen Differenzierungen werden die Töne des galernazo wiedergegeben („El sabor“ S. 312ff.). Es beginnt mit einem „wütenden Schnauben“, „se hartó de dar bufidos de coraje“; dann folgt die Steigerung im akustischen: „el enemigo rugiendo amenazas se retiró a sus antros“. Von neuem erscheint er wieder, angekündigt durch „sordos rugidos“. Die beherrschende Gewalt des Sturmes löst dann das ganze Bild in eine Symphonie von verschiedenen Geräuschen auf (S. 312): „más de un alero crujió, las puertas más firmes lanzaban gritos de agonía“; (S. 313) y chasqueaban y se conmovían los empingorotados tejadillos de las altivas portaladas“; die Verwendung von Verben und verschiedenen akustischen Eindrücken lösen das ganze Bild in Bewegung auf; der Sturm treibt die trockenen Blätter fort: „en rápido y sonoro remolino“ (ebd. S. 313).

Besondere künstlerische Wirkungen erzielt Pereda durch Einlagen bestimmter Ruhepausen, gewisser retardierender Momente in den Ablauf des Akustischen; ebd. (S. 313): „las tablas dejaron de estremecerse y las rendijas de silbar; callaron los gemidos de los árboles, y sólo se oyó un rumor, a modo de jadeo, hacia la vega, como si sobre ella y los montes vecinos se hubiera tendido el monstruo a descansar“. Dann setzt ein neuer Ausbruch ein (S. 314): „sus golpes resonaban como cañonazos“; der Vergleich hebt die Anschaulichkeit des akustischen Eindrucks; (S. 315): „silbaba furioso en huecos y rendijas, bufaba en los arbustos, bramaba en los callejones, y en las arboledas rugía“; vier verschiedene Verben bezeichnen den akustischen Eindruck: silbar, bufar, bramar, rugir. Dann löst sich das ganze Bild in eine Fülle von akustischen Einzeleindrücken auf, die nebeneinander gesetzt werden (S. 315): „a lo lejos un rumor incesante, como el del mar cercano en noche tormentosa; aquí el crujir de la rama desgajada o del tronco que se quiebra; allí, el estruendo de la pared que se derumba, o el zumbido del bardal que se agita desesperado y extiende sus greñas espinosas“; der Lärm in der Ferne ist durch einen Vergleich mit dem Rauschen des Meeres in stürmischer Nacht verdeutlicht; die akustischen Eindrücke sind hier durch Substantive wiedergegeben: „estruendo“, „zumbido“. Auch in „Sotileza“ steht bei Beginn des Sturmes das unbestimmte rumor (S. 580): „de pronto percibieron sus oídos un pavoroso rumor lejano, como si trenes gigantes de batalla rodaran sobre suelos abovedados“, wo durch den

Vergleich das hohle Dröhnen hervorgehoben wird; dann kommt der erste Windstoß mit seinen „rugientes torbellinos“ (S. 580). In „Peñas arriba“ werden die Eindrücke des Sturmes verschieden wiedergegeben. (S. 88): „los rugidos del huracán en las esquivas revueltas de los hondos callejones“; (S. 269): „y fuera de ella los bramidos del huracán“; (S. 276): „ni rebomba el viento como antes“; (S. 277): „le faltaban a la pobre aquellos estampidos de la borrasca en la boca de la chimenea“. Der cierzo wird zweimal erwähnt (S. 26): „aquel cierzo continuo y gemibundo“ und (S. 340): „se oyó bramar el cierzo entre los pelados robledales y en las gargantas de la cordillera“.

Auch bei den akustischen Eindrücken der Luft neigt Pereda dazu, häufig dieselben Bezeichnungen zu wiederholen; immer wieder erscheinen: „gemir“, „bramar“, „rugir“, „silbar“ und „zumbir“. Diese Ausdrucksweise ähnelt also stark der Wiedergabe der Laute des Wassers im bewegten Zustand.

Charakteristisch für Peredas Naturschilderung ist die häufige Bezugnahme auf Glockentöne im Landschaftsbild. In den „Escen. mont.“ in der Skizze „La robla“ wird das allmähliche Verklingen der Kuhglocken wirkungsvoll in die abendliche Landschaft eingefügt (S. 64): „y perdiéndose, por grados, desde el lugar de la feria, por la campiña adelante en todas direcciones, se oye el sonido de las campanillas del ganado que se aleja“. Von den Viehherden, die zur feria getrieben werden, erhält der ganze Landschaftsraum seine beherrschende Note. „Don Gonzalo“ (S. 154): „desde el amanecer afluyen los ganados de toda la parte occidental del valle . . . y todos alborozando la comarca con el sonido incesante de sus equilas y cencerillos“. Der Eindruck der Herdenglocken beherrscht das ganze Bild. Vor Ausbruch des Sturmes ist die Luft besonders klar und durchsichtig; sehr fein hört das Ohr des Montañadichters die verschiedenen Laute im Landschaftsbild. „El sabor“ (S. 310): „la vista y el oído adquirirían un alcance prodigioso; y el silbido del pastor y el sonar de las equilas del ganado, llegaban claros y perceptibles al oído desde los cerros del Mediodía;“ das allzu klare Herüberdringen des Glockenschalls drückt eine gewisse Spannung aus.

Ein immer wiederkehrendes Motiv ist auch der Klang der Kirchenglocken, da ja häufig der Kirchturm den Mittelpunkt des Landschaftsraumes bildet. „Don Gonzalo“ (S. 8): „dejando de avanzada los blancos campanarios, que con sus vibrantes lenguas se envían mutuos saludos de paz y de alianza desde la una a la otra ribera, cada vez que el alba asoma y el sol se oculta“. Bei Sonnenaufgang erklingen die Morgenglocken. „Escen. mont.“ (S. 333): „cuando las campanas del lugar comenzaron a tocar al alba“. Jedes Dorf in „La puchera“ rühmt sich, die schönsten Kirchenglocken zu besitzen. (S. 10): „cada una del ellas, y según propio aserto, con las campanas más sonoras“.

Als Don Celso in „Peñas arriba“ die letzte Ölung empfängt, klingt das Läuten des Administrantenglöckchens durch die düstere Schneelandschaft. (S. 411): „al andar con la media tarea el tañido de una campana, desigual y intermitente, ora remoto, ora cercano, como débil quejido de agonía, vibrante y clamoroso, otras, según los caprichos del viento encajonado y revuelto en las estrecheces y encrucijadas del valle“. Durch die Schwankungen des Windes klingt der akustische Eindruck fein abgetönt; veranschaulicht wird die Vorstellung noch durch den Vergleich: „es klingt wie schwaches Todesstöhnen“. Das Läuten der Kirchenglocken tönt schwermütig in die Landschaft hinein (ebd. S. 412): „la campana de la iglesia tañiendo acompasadamente“. Administrantenglöckchen und Turmglocke mischen ihren Klang und verleihen so der Sterbestunde ihr eigenartiges Gepräge (S. 414): „y el tañido constante de la campana de la iglesia repetido ya por el débil tintineo de una campanilla de monago que aun no había surgido de la obscuridad“; wie bange ehrfurchtsvolle Erwartung liegt es über der nächtlichen Landschaft. Auch in der Sterbestunde der Miruella in „Tipos y paisajes“ tönt Glockenklang über die Landschaft hin: „un muchacho que sonaba acompasadamente una campanilla“ (S. 193).

Häufig treten auch Tierstimmen im Landschaftsraum hervor. „Escen. mont.“ (S. 115): „pía sobresaltada la miruella, o cita cariñosa a su pareja desde la copa de un manzano“; diese Tierstimmen zusammen mit dem Ruf des Bauern, der sein Vieh hineinruft („óyese, triste y monótono, de vez en cuando, el ¡tuba, tuba! del labrador que llama su ganado“) lassen die düstere Monotonie der winterlichen Landschaft am Heiligen Abend hervortreten. Tierstimmen sind für Pereda ein Mittel künstlerischer Gestaltung, um dadurch Einsamkeit und stilles Versunkensein der Natur zu betonen. „Escen. mont.“ (S. 248): „los pajarillos enmudecían poco a poco; la naturaleza toda anunciaba su letargo del invierno“. Ganz deutlich in „De tal palo“ (S. 11): „el áspero graznido de la ronzuella; el grito lamentoso del cárabo solitario“; die sinnende Ruhe über der Schlucht wird deutlich: „nada más tranquilo que aquella naturaleza lóbrega y meditabunda“. Als Chiscón in „El sabor“ (S. 232/33) den Heimweg antritt, ist die abendliche Landschaft düster und monoton; vereinzelt Tierstimmen unterstreichen noch diesen Eindruck der Versunkenheit: „aun llegaban a sus oídos los moribundos ecos de alguna balada, el cansado latir de los perros alborotados y hasta el alegre cantar de más de un gallo madrugador. Chiscón entonces soltó un relincho que repitieron todos los ecos de la vega; y ningún otro ruido turbó ya la negra soledad de su camino, sino el triste, lento y remoto gemir del cárabo en el monte, y el bufar de una lechuza que pasó volando hacia el campanario de Cumbrales“. Die Stimme des cárabo wird

durch Zusatz von drei Adjektiven fein nuanciert; der Ton klingt wie ein „trauriges, langsames und fernes Seufzen“. Auch Fernando hört in der düsteren Schlucht: „el triste quejido del pájaro solitario“. — In „Peñas arriba“ wird der kommende Winter folgendermaßen gekennzeichnet (S. 249): „dejáronse oír en el espacio y sobre el valle unos como quejidos siniestros y antipáticos que eran, según informes de Chisco, el graznar de los buitres y las grullas que pasaban ‚cararriba‘.“ Das Krächzen der Geier hebt die unfreundlichkalte Einsamkeit des Landschaftsraumes noch hervor. Als besonderes akustisches Moment in der schwülen Sommernacht wird „el canto incesante de las ranas“ erwähnt („Escen. mont.“ S. 227). Liegt die Landschaft im Glanz der Sonne vor den Augen des Betrachters, so erklingen angenehme Vogelstimmen. „De tal palo“ (S. 258): „todos los ámbitos del valle, en cuyas arboledas entonaban sus mejores cánticos los ruiseñores y los jilgueros“.

Die akustischen Eindrücke in Peredas Naturschilderungen sind sehr zahlreich; es gelingt dem Autor bis in die geheimsten Tiefen der Natur hineinzuhorchen und mit aufnahmefähigem Ohr den akustischen Eindruck wiederzugeben; neben seine visuelle Begabung tritt seine akustische. Eine wichtige Rolle spielen bei ihm die Töne des Wassers und der Luft, die er weniger in friedlicher Ruhe als in wildem Aufruhr wiedergibt; er hat eine ausgesprochene Neigung, das Große, Gewaltige und Imposante des akustischen Eindrucks wiederzugeben, ohne aber gänzlich auf akustische Feinheiten des Kleinen und Intimen innerhalb der Natur zu verzichten.

5. Die Geruchsempfindungen.

Auch die Geruchsempfindung spielt bei Pereda eine gewisse Rolle und zeugt für das intensive Erfassen der landschaftlichen Umwelt. Allerdings tritt dieser Aspekt gegenüber seiner visuellen und akustischen Begabung in den Hintergrund. Häufig wird der ganze Landschaftsraum mit einer Geruchsempfindung bezeichnet, die nicht besonders originell erscheint. „Don Gonzalo“ (S. 13): „aquella fragancia de la naturaleza“; „De tal palo“ (S. 82): „la aldea sobre rústico y fragante tapiz de flores y entre verdes maizales“; „La puchera“ (S. 508): „la patria querida con sus campos fragantes“; ebd. (S. 414): „el ambiente era dulce y oloroso“; „Al primer vuelo“ (S. 178): „aroma de la brisa que circulaba por todos los ámbitos y rincones de la casa“; „Nubes de estío“ (S. 22): „el ambiente salino que se respiraba desde allí“; „Pedro Sánchez“ (S. 30): „me dió en la nariz el tufillo de la mar“.

Weniger konventionell erscheint die Geruchsempfindung dort, wo es sich um landschaftliche Teilaspekte handelt. „De tal palo“ (S. 61): „pasó luego por otras calles, también formadas por tapias de huertas

y solares, cuales revestidas de hiedra, cuales exhalando la fragancia delicadísima de la ya florida madreSelva“. Die Geruchsempfindung ist hier besonders durch den Zusatz „delicadísima“ und durch die Vorstellung des „schon blühenden Geißblattes“ verfeinert. Das Geißblatt, typisch für die Montañaregion, kehrt auch wieder in „La puchera“ (S. 417): „¡un olor! . . . como el de la yerba segada, y el de las madreSelvas de los callejos y el de la mejorana, todo junto!“ Gemähtes Gras, Geißblatt und Majoran werden hier zu einer Komposition von Geruchsempfindungen verwandt; Naturaspekte, die gerade der Montañaregion entnommen sind und so der Schilderung einen Hauch unmittelbarer Wirklichkeit verleihen. Blumenduft erscheint in einem schönen Bild in „De tal palo“ (S. 258): „los flores abrían el rico broche de sus perfumes que el blando terral esparcía por todos los ámbitos del valle“. Die Brise, die über die Felder streicht, führt Blütenduft mit sich (S. 261): „al soplo continuo y halagueño de una brisa refrigerante y embalsamada“. Der Zusatz von Adjektiven hebt das „dauernde Schmeicheln“ und das „erfrischende Durchduftetsein“ des Windes hervor. „Al primer vuelo“ (S. 227): „suelo alfombrado de oloroso y tupido césped“; die beiden Adjektive bezeichnen fein die „duftende weiche Grasfläche“.

Ein besonders fein empfundener Geruchseindruck findet sich in „Peñas arriba“ (S. 40/41), als Marcelo auf seinem Wege nach Tablanca an den Abgründen mit dem welkenden Gras vorbeikommt: „del fondo de los precipicios donde se pudría la vegetación que ya había muerto, subía un olor acre, un vaho de tamino que me crispaba los nervios“; ebd. (S. 159): „el vaho de sus cañadas“. Der Duft von welkendem Gras und Thymian steigt scharf nach oben; Pereda wählt die Bezeichnung „vaho“, um den aufsteigenden Geruch mit einem Qualmen von Dämpfen zu vergleichen.

Nur an wenigen Stellen ist also die Geruchsempfindung künstlerisch wirksam geworden gegenüber einer größeren Anzahl von Stellen mit mehr konventioneller Ausdrucksweise. Das Reagieren auf Geruchseindrücke ist bei Pereda am schwächsten entwickelt.

6. Die Personifikation¹⁾.

Die Konkretheit, die visuell-klaaren Umgrenzungen der Landschaftsräume, die verschiedenen in der Natur wirksamen Sinneseinhalte bilden die Gesamtheit des dichterischen Gehaltes der Naturschilderungen. Damit erschöpft sich aber Peredas Darstellungskunst noch nicht; er verbindet nämlich in starkem Maße seine eigene Dichter-

¹⁾ Trotzdem die Beziehungen zwischen „Personifikation“ und „Vergleich“ in Peredas Naturschilderungen häufig sehr eng sind, ist doch aus Gründen einer klaren Übersicht eine Trennung vorgenommen, und der Vergleich als Wortkunstmittel an anderer Stelle (VI B 4) behandelt worden.

persönlichkeit mit den aus der äußeren Natur gewonnenen Eindrücken und gewinnt so neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Bei dem persönlichen Verhältnis Peredas zur Natur mußte ihm die Umwelt als lebendige Wesenheit erscheinen, mußten ihn ständig innige Bande mit der landschaftlichen Umgebung verknüpfen; so ergibt sich in seinen Darstellungen eine besondere subjektive Form des figürlichen Ausdrucks: die Personifikation, die die konkreten Aspekte der Natur beseelt und darin menschenähnliche Wesen wirksam sieht.

Die Naturaspekte, die als lebende Wesen bei Pereda erscheinen, sind Bäume, Wasser (Fluß, Meer u. dgl.) und die Luft in ihren verschiedenen Bewegungen.

a) Bäume.

In „El sabor“ will Pereda die wilde, ungeschlachte Größe der Eiche plastisch darstellen und bezeichnet den Baum als „gigante“ (S. 23 bis 25), der sich majestätisch an dem Abhang erhebt: „es el personaje bravío de la selva, indómito y desaliñado“. Die nachgestellten Adjektive drücken die ungezähmte ungeschlachte Größe des Riesen aus. Sein Wachstum ist das Recken und Strecken eines riesigen Ungetüms (S. 24): „estira y retuerce los brazos, bosteza y se esparranca, y llega a viejo dislocado y con jorobas“; „er dehnt sich und zwingt die Arme, er gähnt und stellt sich breitbeinig, er wird schließlich ein altes Ungeheuer mit auseinanderstrebenden Gliedern und buckligen Erhöhungen“. Die Reihe von Verben drückt die Bewegung, das dauernde Wachstum des Riesen aus; Pereda sieht den ganzen Naturaspekt in Leben aufgelöst. Der Baum braucht keine Pflege in seinem wilden Wachstum (S. 24): „jamás se acicala ni se peina“. Abschließend folgt eine Zusammenfassung der verschiedenen Züge: „es, en suma, la cajiga un verdadoro salvaje“; ein „Wilder“, dessen Körper als fornido „knorrig“ bezeichnet wird. Um die wilde Größe dieses Baumes von der Umgebung abzuheben, weist der Dichter auf das kleine Eichengestrüpp hin, das sich wie eine Ehrenfolge von Zwergen zu seinen Füßen dehnt (S. 25): „servíale de cortejo espesa legión de sus congéneres, enanos y contrahechos, que se extendían por uno y otro lado“, weiter wird der Kontrast verstärkt durch den Hinweis auf andere in der Nähe stehende Bäume, die im Gegensatz zu der ungepflegten Eiche ein harmonisch-gepflegtes Bild ergeben. So treten der „bravío indómito y desaliñado cajiga“ gegenüber: „el argentino abedul, altildado y geométrico, y el rozagante aliso, con su cohorte de rizados acebos, finas y olorosas retamas y espléndidos algortos“; (S. 24): „die silberne Birke, fein geputzt und geometrisch hingestellt“, die Erle, die, ebenfalls personifiziert, ein Gefolge (cohorte!) von gekräuselten Stechpalmen mit sich führt, feiner duftender Ginster und

glänzende algortos. Der Kontrast rückt das Ungetüm von Eiche deutlich vor die Augen des Lesers. Das Bild von der Riesenhaftigkeit von Bäumen ist überhaupt eine immer wiederkehrende Lieblingsvorstellung des Dichters. In „Pedro Sánchez“ (S. 44) wird die Eiche als „gigantescos“ bezeichnet; ebd. (S. 30): „los gigantes álamos, cargados sus troncos de verrugas, achaques de su vejez“; die Pappeln sind infolge von „Alterskrankheiten“ (achaques de su vejez!) mit Runzeln bedeckt. „Sotileza“ (S. 532) werden die „plátanos de Becedo“ als „gigantes“ bezeichnet. Unter dem Eindruck des Sturmes sind die Bäume Riesen, die miteinander streiten. „De tal palo“ (S. 12): „son gigantes que en grupos desordenados y tumultuosos riñen y se abofetean, se insultan y se enardecen“; auch hier wieder eine Fülle von Verben, „streiten“, „ohrfeigen“, „beschimpfen“, um den Gigantenkampf in lebensvolle Bewegung aufzulösen; die Bäume strecken ihre Krallen aus, um sich aufrecht zu halten; ebd. (S. 10): „¡y es de ver, como estos árboles se agarran (garra, Kralle!) a las laderas para tenerse derechas y alargan sus copas!“ Immer wird die Dynamik des Geschehens in figurlichen Ausdrücken betont.

b) Das Wasser.

Die Flüsse in den Bergen werden zu gefräßigen Ungeheuern, die über die Ufer treten und das Erdreich hinwegschwemmen. „Peñas arriba“ (S. 25): „ríos montañoses desbordados comiéndose en los valles las tierras que debieran regar“; anschaulich setzt Pereda comiéndose mit dem Reflexivum, um das „Verschlingen“ zu kennzeichnen. Der Fluß mit seiner ungeheuren Wassermenge drängt sich wie ein lebendes Wesen durch sein zu enges Bett. „De tal palo“ (S. 10): „lo que es causa de que el río tenga poco espacio en que tenderse, y de que se estire y se retuerza“; die Verben drücken die tätige Bewegung aus; ebenso „Don Gonzalo“ (S. 8) vom Fluß: „murmurando siempre contra las estrecheces que a cada paso le ofrecen las montañas o los peñascos que forman y contornean su escabroso cauce“. Die spielerische Ausgelassenheit des personifizierten Flusses tritt hervor in „Peñas arriba“ (S. 75): „bajaba el río a escape, dando tumbas y haciendo cabriolas“. Bei der Schilderung der Ebroquelle ist der Fluß ein Flüchtling, der das helle Licht scheut und sich vorsichtig weitertastet, ebd. (S. 24): „se veían surgir reborbollando los copiosos manantiales del famoso río que, después de formar breve remanso como para orientarse en el terreno y adquirir aliento entre los taludes de su propia cuna, escapa de allí, a todo correr, a escondidas de la luz, siempre que puede, como todo el que obra mal, para salir pronto de su tierra nativa“. Der Vergleich unterstreicht die Vorstellung des vorsichtigen Entgleitens des Wassers noch. Im Grunde der Schlucht „schnaufen“ die Wasser der Flüsse. „Peñas arriba“ (S. 40): „refun-

fuñaban las aguas“; ein finsternes Ungeheuer lebt also in der Tiefe, das diese Laute ausstößt.

Die Wasserkräfte im Landschaftsbild werden von Pereda als Auswirkungen übermenschlich großer gigantischer Wesen gesehen. Im Eingangskapitel zu „La puchera“ ist das Meer der riesenhafte Eindringling („intruso“, S. 6) ausgestattet mit „descomunales fuerzas“; er drängt und drängt bis sein Titanenwerk getan ist; Stück für Stück nimmt er die Hindernisse (S. 5): „el peñasco abrupto, recio y compacto de la costa; la sierra agazapada detrás de la barrera de la costa“; „den steilen, dichten und festen Fels der Küste, die Bergkette, die sich hinter der Küstenwand kauert“ („agazapada“, Personifikation!). Die Kraft des riesenhaften Eindringlings zwingt nach und nach alles.

Das Meer ist für die Bewohner der Küstenlandschaft der ständige Hintergrund ihres mühevollen Lebens. Das Leben der Fischer ist ein ewiger Kampf mit diesem Element, das sich als wildes Ungeheuer in stetem Ringen mit dem Fischervolk mißt. „Escen. mont.“ (S. 437): „la mar nos fué atracando“; ebd. (S. 438): „tan pronto nos sorbía como nos soltaba“. „Das Meer griff uns an; es verschlang uns und ließ uns wieder los“. Die grandiose Willkür des Meeres reizt Pereda immer wieder zu neuer künstlerischer Gestaltung; durch Bezugnahme auf mythologische Vorstellungen entsteht der Eindruck von gewaltigen Mächten, von charybdisartigen Ungeheuern. „Escen. mont.“ (S. 161) wo „los abismos del enfurecido mar“ erwähnt werden; ebd. (S. 430): „de la mar se veía una parte de su furia“; und ganz anschaulich ebd. (S. 414): „no hay cueva ni boquete, ni escondrijo donde la furia no meta su desgrenaada cabeza“; „es gibt keine Höhle, keinen Winkel, kein Versteck, wohin die Furie nicht ihr zerzaustes Haupt steckt“.

Das Meer nimmt Teil am Wandel der Jahreszeiten; wenn es im Frühling und Sommer trügerischen Glanz zeigt und als „herrliche Dame“ („egregia dama“; „Nubes de estio“ S. 507) erscheint, ändert sich sein äußerer Aspekt im Herbst und Winter; ebd. (S. 507): „se echó encima los ropajes grises, macizos y desaliñados de los días „de confianza“ en los meses invernales“. Mit dem Wechsel seines Kleides kommt auch seine wilde Gesinnung wieder zum Ausbruch; ebd. (S. 508): „el enfurruñado Océano“, „der düster grollende Ozean“. Bald werden wilde Ausbrüche folgen. „Al primer vuelo“ (S. 83): „esa llanura se encrespa y ruge y babea y comienza a hacer córcovos, y echa las crines al aire, y no cabe ya en su redondel, y embiste contra las barreras bramando a más y mejor“; „die Ebene kräuselt sich, brüllt, speit, fängt an, Kapriolen zu schießen, wirft die Mähne in die Luft (wieder die Vorstellung der Furie!), paßt nicht mehr in die Umzäumung, stürmt gegen die Küstenwände an und brüllt immer mehr“. Die ganze Schilderung ist durch Verben in Leben und Bewegung auf-

gelöst. Nie darf man der Ruhe des Meeres trauen, wenn auch seine Wellen einlullen („Al primer vuelo“ S. 568: „blandos arrullos“); das Meer ist ein „cómplice alevoso“, „ein treuloser Gefährte“ („Sotileza“ S. 568), der immer neue Opfer sucht: (ebd. S. 568: „su insaciable voracidad“); mag er auch träge und faul sich strecken („Sotileza“ S. 51: „rumor de las aguas el tenderse perezosas en la playa contigua“), im Hintergrund lauert immer eine Ahnung von Unheil („La puchera“ S. 487: „siempre sueña lo bastante recio“).

Auch gewisse Teilaspekte des Meeres werden personifiziert; so die Schaumteilchen in „Sotileza“ (S. 568): „espumas que hervían y trepaban y se asían a los acantilados y volvían en caer para intentar de nuevo el asalto“; es sind kleine Kobolde, die ihr mutwilliges Spiel treiben; ebd. (S. 595): „cuyas espumas escupían, casi en el acto, las astillas de su despedezado costillaje“.

c) Die Bewegungen der Luft.

Eng verknüpft mit der Personifizierung des Meeres ist die des Sturmwindes. Beide gehen gelegentlich ineinander über. In „El sabor“ (S. 310ff.) wird eine Personifikation in Entwicklung gegeben. Der leichte Wirbelwind zu Beginn wird als „caballero“ bezeichnet: „salió blando, sosegado y apacible como de recreo por el campo de sus hazañas“. Die drei Adjektive drücken die harmlose Bedeutungslosigkeit aus: „weich, ruhig und friedlich kommt der caballero dahergeschritten“. Dann erscheint er wieder als „fiera“ und „mónstruo“ und schließlich als „furia“ mit Kopf und peitschenartigen Krallen (S. 314): „no había en el lugar donde la furia no metiera su cabeza y con la cabeza las garras, y con las garras el azote“. Auch in „Sotileza“ (S. 581) erscheint der Sturmwind als „furia desatada“; ebd. (S. 583): „la furia del viento que azotaba su rostro con manojos de espesa lluvia“. Ein anderer Sturmwind, der cierzo, erscheint wegen seines dumpfen Rauschens als Grabgeist („Peñas arriba“ S. 36).

Bei all diesen Personifikationen greift Pereda zu mythologischen Vorstellungen in der Absicht, seine Eindrücke über den Zustand der Alltäglichkeit hinaus auf die Höhe des Grandiosen und Imposanten zu rücken. Seine dichterische Veranlagung treibt ihn dazu, gerade die Natur im Zustande des Bewegtseins zu schildern; die verschiedenen Aspekte leben und stehen unter der Einwirkung übermenschlicher Kräfte; in Pereda lebt noch der Glaube an die Wirksamkeit von mächtigen Naturgeistern.

V. Natur und Mensch.

1. Als Einheit.

In Peredas Werken findet sich an vielen Stellen die Beziehung Natur—Mensch so ausgedrückt, daß der Autor diese Zweiheit seinem Leser gleich als harmonisches Ganze gegenüberstellt. Das Naturgefühl der handelnden Personen entwickelt sich nicht allmählich, sondern ist von Anfang an vorhanden. Wenn irgendein hinderndes Moment diese harmonische Verbindung zu durchkreuzen sucht, so wird dieser Umstand nur als Zwischenstadium, als retardierendes Moment in dem Naturverhältnis der betreffenden Personen kurz angedeutet.

Der bei Pereda vorhandene Hang zum bildhaften Sehen erklärt die scheinbare Objektivität dieser Figuren des Dichters, die in ihrem Naturverhältnis keine Wandlung durchmachen, sondern als fertige Gebilde dastehen. Sie treten in den bildhaften Landschaftsraum und verwachsen damit so, daß etwas von dem bildhaft-monumentalen Charakter dieser Landschaft auf sie übergeht und sie gleichsam zu Gemälden werden.

Peredas Menschen gehören ja auch zum Teil einer bereits vergangenen Welt an¹⁾: der Welt der Fischer des alten Santander; zum Teil sind sie Idealbilder des Bauern im Sinne Peredas: bäuerliche Patriarchen aus einer alten Welt, naturnah, stark und gläubig. Diese längst erstorbene Generation der Fischer von Santander, die Bauerngestalten, unter denen der Dichter lebt, sind bei ihm kein Abklatsch der Realität, sondern von seiner Dichterpersönlichkeit erlebt und gestaltet. Er stellt sie der modernen Zivilisation und dem modernen Stadtgetriebe gegenüber und läßt so durch die Macht des Kontrastes das Ehrwürdige und Monumentale dieser Figuren erwachsen; schafft großartige Gemälde von Bauerntypen, die sich in gleicher Vollendung in der spanischen Literatur nicht wiederfinden²⁾.

a) Naturverbundenheit der handelnden Personen vom Dichter aus dargestellt.

Schon das physische Äußere seiner Personen ist gelegentlich durch ihr Naturverhältnis bedingt; so bei einer der gewaltigsten Gestalt, die Pereda schuf, bei dem alten Fischer Tio Tremontorio, der so beschrieben wird („Escen. mont“ S. 134): „en la otra buhardilla habita solo otro marinero sesentón, de complexión hercúlea, y un tanto encorvado por los años y las borrascas del mar“. In „El fin de una

¹⁾ Vgl. das in den theoretischen Ausführungen (Kap. II) Gesagte.

²⁾ Auch Petriconi in seiner Literaturgeschichte (S. 48) weist auf diesen Hang zum Malen bei Pereda hin und stellt ihn als Bauernmaler neben den Deutschen Wilhelm Leibl.

raza“ heißt es von ihm (ebd. S. 410): „el arisco y hercúleo marinero, del Cabildo de Abajo; curtido por todos los climas y batido por todos los mares del mundo“; und (S. 164): „un hombre corrido por mares“. Schon bei der Beschreibung Peredas tritt in den Bezeichnungen „hercúleo“, „arisco“, in dem Verbum „curtido“ (eigentlich „gegerbt“, mitgenommen) das gewaltige Äußere dieses Mannes hervor. Er ist durch seine Tätigkeit als Fischer in die Umgebung des Meeres hineingeboren und empfänglich geworden für alle feinen Schwankungen der Witterung. Sein Naturverhältnis ist von Beginn an ein harmonisches, bedingt durch Aufwachsen in diesem bestimmten Milieu.

Seine intensive Naturverbundenheit zeigt sich in der Abschiedsscene in „La leva“ („Escen. mont.“). Die jungen Heeresdienstpflichtigen haben schon das Boot, das sie ihrer Heimat entführt, bestiegen, aber der alte Tremontorio hält das Anlegetau fest; er wird hier gleichsam zum Symbol der Einheit von Mensch und heimatlicher Landschaft, zu riesenhafter Größe aufgereckt (S. 162): „y nada, el viejo clavado como una estatua a la orilla del mar, no soltó el cabo“; der Vergleich weist schon auf die monumentale Größe des Alten hin.

Tremontorio ist für Pereda einer der letzten naturverbundenen Fischertypen des alten Santander; mit seinem Tode schwinden diese Menschen für immer dahin (S. 441): „La raza indígena pura, del mareante santanderino, tal cual existía aún, desde tiempo inmemorial, diez u once años ha iba en aquel ataúd a enterrarse con Tremontorio; porque bien puede asegurarse que éste fué el último de los ejemplares castizos y pintorescos de ella“. — So wird Tremontorio für Pereda der Repräsentant einer ganzen Rasse, der Fischerbevölkerung von Santander, die nur in dieser und in keiner anderen Landschaft ihre Daseinsberechtigung findet. „Escen. mont.“ (S. 415): „para ellos no había en el mundo cosa seria y bien ordenada sino la mar, y la mar la había hecho Dios con el exclusivo objeto de que pescaran en ella los matriculados. Esta mar, es decir, cuanto de ella abarca la vista de un marinero desde el punto de Cabo Mayor, sus celajes, sus pescados, sus brisas y sus tormentas“; das kleine umgrenzte Blickfeld tritt deutlich vor die Augen des Lesers, die Welt dieser Menschen ist nur klein. Ebenso (S. 455): „La clase del pueblo, compuesto casi en su totalidad de marineros y pescadores era morigerada y nobilísima en sus instintos. Para ella el mundo era Comillas y su mar“; und weiter unten: „un proverbio popularísimo entre ellos acabará de dar a conocer hasta qué punto vivían dentro de sí mismo y en sus elementos naturales, y lo lejos que estaban de pensar en que pudieran contagiarse algún día del carácter moderno. Este proverbio era el siguiente: „Comillas será Comillas por siempre jamás, amén“. So lebt selbst in volkstümlicher Spruchweisheit die Verbundenheit dieser Menschen mit.

In diesen Zusammenhang gehören auch die Menschen des Fischerromans „Sotileza“: „aquellos hombres, tan avezados a los peligros del mar“ (S. 579). Das dauernde Leben auf dem Meere, das ewige Verbundensein mit diesem Element macht sie allmählich unempfindlich und gleichgültig gegenüber allen Naturschönheiten, die ihnen selbstverständlich und alltäglich erscheinen. Ebd. (S. 51/52): „pero puede apostarse a que, si por arte de hechicería se les hubiera puesto delante, en lugar del miserable castillejo, los mayores prodigios de la industria humana, o las maravillas de los palacios de Aladino, los hubieran contemplado sin el menor asombro; señal, que, a sus ojos, valían mucho más las maravillas de la Naturaleza“. Sie betrachten täglich das gleiche Bild: „sin darse cuenta de ello“.

Für Andrés hat das Meer einen eigenen Reiz (S. 273): „Ya no sé qué demonio tenía la mar para aquel muchacho; parecía de la naturaleza de los perros de lanas, en cuanto la veía, ya estaba buscando un pretexto para arrojarle a ella. Conocía las corrientes, las puntas de arena y todos los misterios de la bahía como el mejor práctico, y había corrido en ella cuantos riesgos y temporales pueden correrse por nieblas, varaduras y vientos desencadenados . . . en fin que se la sabía de memoria“. In dem „no sé qué demonio“ ist die eigenartige, schwer in Worte zu fassende Wirkung des ambiente des Meeres, die sich täglich wieder erneut, sobald die betreffende Person damit in Berührung kommt, ausgesprochen; jene fast magnetische Anziehungskraft, die dauernd zwischen Mensch und diesem Teil der ihn umgebenden Landschaft webt.

Auch der „raquero“ ist wie Andrés ein Kind des Meeres und der Küstenlandschaft.

Im Mittelpunkt der gleichnamigen Skizze steht die Meeresküste mit der Landungsbrücke des alten Santander, dem „Muelle de las Naos“, („Escen. mont.“ S. 30): „que ha sido siempre para los hijos de Santander, el teatro de sus proezas infantiles“. Der „raquero“ ist jener Typus des heimatlosen Straßenjungen von Santander, der sich an der Meeresküste oder auf dem Meere selbst herumtreibt, und dem das freie Leben in der Natur bald zum notwendigen Lebens-element wird (S. 32): „El raquero de pura raza hace, precisamente, en la calle Alta o en la de la Mar“. Als er eine Kerkerstrafe von drei Jahren abgebußt hat, treibt es ihn sofort wieder hin zur Landungsbrücke (S. 49): „Su primer pensamiento al pisar el patrio suelo, fué para el Muelle de las Naos“. Auch in der Seele dieses Straßenjungen wurzelt fest und tief die Liebe zur Küstenlandschaft des Mare Cantábrico, eine Verbundenheit, über die er sich selbst nicht klar wird, die nichts weiter ist als das Hineingeborensein in diese bestimmte Welt, und das Gefühl, nicht davon los zu können. Die Bezeichnung „Heimatliebe“ oder „Naturverbundenheit“ kann fast zu stark ge-

ühlsbetont erscheinen für dieses selbstverständliche, jedem Gefühlsüberschwang abholde Wurzeln in der heimatlichen Region.

Die geschilderten Typen gehören der Küstenlandschaft des Mare Cantábrico an; auch bei einigen Bauerntypen wird von Pereda in beschreibender Form ihre Naturverbundenheit als etwas dauernd vor-handenes gegeben.

Der Bauernpfarrer von Coteruco wird so beschrieben. „Don Gonzalo“ (S. 55): „sus recreos eran bien sencillos: cultivar un huerto que tenía, pasear por las praderas del valle, subir a Carrascosa y estar allí dos horas contemplando el paisaje“. Ebenso heißt es von Don Lope de Robledal, ebd. (S. 76): „jamás salió del valle nativo; y en él fué siempre su principal distracción subir a Carrascosa y sentarse a horcajadas en un escueto peñasco que avanza tres varas sobre el río, y estarse así las horas muertas fumando su pipa y contemplándole deslizarse a cuarenta pies bajo los suyos“. Diese beiden Gestalten sind einfache schlichte Naturkinder, deren größte Freude es ist, stillversunken die Blicke über die heimatliche Landschaft, über ihre kleine Welt, schweifen zu lassen. — Der Pfarrer von Tablanca, Don Sabas, hat ein besonders stark ausgeprägtes Naturgefühl; er kennt die Bergwelt, ihre Flora, ihre Fauna, ihre Witterungsschwankungen und ist schon mehr als einmal unter schweren Gefahren aus Schneestürmen gerettet worden. Pereda beschreibt ihn folgendermaßen („Peñas arriba“ S. 158): „lo de más era, para mí, su manera de caer sobre la montaña, como estatua de maestro en su propio y adecuado pedestal; aquel su modo de saborear la Naturaleza que le circundaba, hinchándose de ella por el olfato, por la vista y hasta por todos los poros de su cuerpo, lo que, después de este hartazgo, iba leyéndome en alta voz a medida que pasaba sus ojos por las páginas de aquel inmenso libro tan cerrado y griego para mí“. Der monumentale Charakter der Gestalt tritt durch den Vergleich mit der Statue hervor; das Erfassen der Natur mit allen Sinnen betont die Intensität seines Naturgefühls; durch alle Fasern seines Körpers dringt das Fluidum der Landschaft in ihn ein und berauscht ihn.

In der guten alten Zeit verließen die Söhne der wohlhabenden Montañabauern oft ihre Heimat, um die Universitäten zu besuchen, was aber nur eine unbedeutende Unterbrechung ihres Lebens war; in ihrem Verhältnis zur heimatlichen Natur nur eine kurze Trennung. „Escen. mont.“ (S. 453): „y aunque los hijos de estas familias salían a las universidades y viajaban, llevando siempre consigo tan bello recuerdo de la madre patria, cuando a ella tornaban, deponían de buen grado los resabios adquiridos en el mundo, y volvían a ser sencillos comillanos“.

Ein Einzeltypus dieser Art ist Ramón de la Llosia in „Don Gonzalo“. Sein Vater wollte ihm eine Universitätsbildung zuteil werden lassen;

die geistigen Fähigkeiten des Sohnes boten alle Aussicht auf guten Erfolg, aber die heimatliche Landschaft ließ ihn nicht los (S. 13): „suspirando siempre por el aire de sus montañas y por la libertad del valle native . . . ; había nacido y se había formado en el campo, su alma estaba identificada con aquellos horizontes y aquella fragancia de la naturaleza“. Der Gedanke an ein Leben außerhalb seiner Montaña erfüllt ihn mit Schrecken; die Reise, die ihn sein Vater machen läßt, ist für ihn nur eine Probe seines Heimatgefühls; das Endergebnis ist dieses (S. 13): „Cuando Ramón volvió a Coteruco dando a su padre discreta relación de lo que había visto en España y fuera de España, y no escaso testimonio de que sabía observar y distinguir, hallóse más apegado que nunca a sus antiguas aficiones campestres“. Die häufig wiederkehrende Bezeichnung „apegado“ bezeichnet das ganz intensive Verbundensein von Mensch und Landschaft, das Verkettetsein.

Ramón ist einer von den vielen in immer neuen Varianten wiederkehrenden Typen des naturnahen Montañabauern, der in den „Esbozos y rasguños“ (S. 291) so charakterisiert wird: „aldeanos de pura raza, apegados a sus yuntas y a sus tierras“. Auch Tomás Quicanes („La puchera“ S. 508), der Vielgereiste, sagt selbst von sich: „viajando, no se apartaba de mi memoria el dulce recuerdo de la patria querida con sus campos fragantes y sus montañas altivas, sus risueñas aldeas, y sus huertos floridos“.

In all diesen Beispielen von Naturverbundenheit von Fischer- und Bauerntypen war die äußere Form der Darstellung die objektiv-beschreibende Erzählungsform.

b) Naturverbundenheit als Bekenntnis der handelnden Personen.

Ebenso fest wie der Fischer in seinem landschaftlichen Milieu verwurzelt ist, fühlt sich auch der Bauer der Montañalandschaft mit den heimischen Gefilden verbunden. Es ist die Landschaft, die sich im Zustand patriarchalischer Ruhe befindet, durch die noch keine Eisenbahnen fahren, wo der ursprüngliche Aspekt des Landschaftsbildes kaum von Menschenhand umgewandelt ist.

Diese Schilderungen zeichnen sich dadurch aus, daß hier die objektiv-schildernde Erzählungsart zugunsten der Form des subjektiven Bekenntnisses der handelnden Personen aufgegeben ist.

Wenn Pereda einen Typus wie den alten Don Pelegrín schildert, der hineingewachsen ist in die neue Zeit, so gilt dessen ganze Sehnsucht der guten alten Zeit und dem alten Landschaftsbilde. „Escen. mont.“ (S. 17): „Ve Ud. esas casas primeras de la Cuesta del Hospital? Pues en su lugar había un prado que cogía parte de la plaza de San Francisco“ (S. 18): „Otras veces nos íbamos a echar cometas al

Molino de Viento, o a chichonar grillas a los prados de Vinas; según las estaciones del año, o a saltar las huertas de San José, que a todo hacíamos como jóvenes que éramos“. Diese Landschaft mit den Wiesen, auf denen die Spiele der frühen Kindheit stattfanden, bleibt immer groß und erhaben im Bewußtsein des gereiften Don Pelegrín bestehen und läßt den schmerzvollen Kontrast zwischen Einst und Jetzt besonders deutlich werden.

Der Typus des oben erwähnten Ramón de la Llosia kehrt wieder in der Gestalt des Pablo in „El sabor“. Auch er wurde seiner Heimat entrissen und für Jahre auf die Universität geschickt; nach seiner Rückkehr erklärt er (S. 36): „me estorba la Universidad, porque cada hombre nace con sus inclinaciones y las mías no van hacia ese lado“. Das Leben in der Stadt verwirrt ihn, macht ihn unsicher (S. 37): „entre mis compañeros de clase soy torpe, encogido y flojo; en las calles tropiezo con los transeuntes y los coches, y el ruido y el movimiento me marean, y las casas enfiladas me entristecen, en el teatro me duermo y en la posada me ahogo, y en la posada, y en la calle, y en el teatro y en la cátedra, yo no pienso en otra cosa que en Cumbresales, y en cuanto hay en Cumbresales, y en esta cajiga, y en este banco, y en esta sombra, y en esta fuente.“ Sein persönliches tiefes Verhältnis zur heimatlichen Landschaft formuliert er mit den Worten (S. 38): „lo que sucede es que esta cajiga, y este banco, y esta fuente y cuanto los ojos ven desde aquí y pueden abarcar desde lo alto del campanario, lo tengo yo metido en el alma, con la rara condición de que cuanto más me alejo de ello, más hermoso lo veo. En fin, hombre, hasta oigo las campanas de la iglesia, y huelo el hinojo de estas regatadas“. Also verstärkt die Trennung von der heimatlichen Landschaft das Naturgefühl um ein beträchtliches. Gerade diese zeitweilige Trennung ist für Pereda ein Mittel künstlerischer Gestaltung, um dann später das Naturgefühl desto intensiver hervortreten zu lassen. Das Bekenntnis des jungen Montañabauern, dem in der Ferne die heimatliche Natur in allen ihren Äußerungen deutlich vor Augen steht, gipfelt in den begeisterten Worten (S. 39): „lo mismo que si lo tocara con las manos, veo yo todo esto y mucho más en cuanto me alejo de aquí! Lo veo, lo palpo . . . y lo huelo“. Abschließend sagt er (S. 41): „cada cual a su oficio . . . y en Cumbresales me quedo“, wobei er mit den Blicken das Landschaftsbild gierig in sich aufsaugt (S. 42): „continuó devorando con los ojos cielo, montes y llanuras. Später nennt ihn Pereda (S. 204): „el amante incansable de la naturaleza“.

In „Peñas arriba“ gibt Pedro Nolasco Marcelo einen kurzen Überblick über sein Leben. Er hat die Welt durchreist, hat das Leben in den Städten kennengelernt; aber weder Madrid noch Valencia konnten ihm die Heimat ersetzen (S. 417): „Soñaba día y noche con las pra-

deras y las montañas de mi tierra, y antes de enfermarme de un cordial, que me matara, volví a ella más que de paso, a los dos años no cumplidos de haberla dejado por tentaciones del enemigo malo“.

Die oben von Pablo formulierte Ansicht des „cada cual a su oficio“ kehrt auch wieder in anderer Fassung als „suum cuique“ in der Skizze mit dem gleichen Titel. Was bedeutet der Stadtausflug des alten Don Silvestre Seturas anderes als einen Versuch, zwei Welten gegeneinander auszutauschen, die Stadt an die Stelle der Montañalandschaft zu setzen; ein Versuch, der nur negativ enden kann für einen Menschen, der wie Don Silvestre so fest mit der Heimat verwachsen ist, daß die verschiedenen Naturphänomene ihn gar nicht mehr zu beeinflussen vermögen. „Escen. mont.“ (S. 231): „Don Silvestre, nacido entre los prodigios de aquella naturaleza, de nada se pasmaba, como que nada hallaba que le chocase, le parecía muy fastidioso la contemplación de los fenómenos naturales durante las primeras horas de la noche“. Er, der sich von den Freuden der Stadt so viel versprochen hatte, fühlt sich fremd in diesem Milieu; ebenso wie der Journalist keinen Gefallen an der Montañalandschaft findet. (S. 284): „Cada uno necesita para vivir el elemento que le ha formado: el hombre culto la civilización, el salvaje la naturaleza. Suum cuique“. — Der Versuch, Montaña und Stadt miteinander zu vertauschen, mißlingt. Die beiden Welten bleiben ungetrennt, unversöhnt einander gegenüber.

Besonders häufig findet sich diese Form des gefühlsbetonten Selbstbekenntnisses in „Peñas arriba“. So erzählt der alte Don Celso von sich (S. 8): „volví a ser el hombre de buen contento y apegado a la tierra como la yedra al morrio“. Später bekennt er (S. 83): „que en no viendo yo estos picachones encima de la cabeza por dondequiera que ando, me hago cuenta que no veo cosa de gusto ni de trazar y hasta la mar de la costa me parece una pozuca comparada con las anchuras de este valle“; oder: „y para contar, después de enterarte de que no pasan de doce las que he salido del valle más allá de dos leguas“. Selbstbekenntnisse, die die Bewohner von Tablanca als „apegamiento al terruño natal“ auffassen (S. 437). — Der Arzt von Tablanca gibt ein stark lyrisch gefärbtes Bekenntnis seines Verhältnisses zur Natur. Er ist eine Künstlernatur mit einer endlosen Sehnsucht, die ihn umgebende Bergwelt dichterisch in Worte zu fassen oder mit dem Pinsel auf die Leinwand zu bannen; aber ihm fehlt die Gabe der formalen Gestaltung; da richtet sich seine Sehnsucht auf die Berge von Tablanca und dort sieht er bereits am vollendetsten gestaltet, was ihm zu formen versagt blieb (S. 127): „y suponga, por último, que en este valle mínimo, y en los montes que le circundan de cerca y de lejos, cuya visión continua le oprima y le entristece a usted y en el conjunto de todo ello, con la luz que lo

envuelve, espléndida a ratos, mortecina a veces, tétrica muy a menudo, dulce y soledoso siempre: y con los ruidos de su lenguaje desde el fiero de la tempestad hasta el rumoroso de las brisas de mayo, y su fragancia exquisita nunca igualada por los artificios orientales encuentro yo cada día, cada hora, cada momento, el himno sublime, el poema, el cuadro, la armonía insuperables que no se han escrito, ni pintado, ni compuesto ni soñado todavía por los hombres, porque ni alcanza ni alcanzará jamás a tanto la pequeñez del ingenio humano: el arte supremo en una palabra“. Hier wird die Berglandschaft einem erhabenen Dichtwerk gleichgesetzt und zugleich eine grandiose Symphonie auf die Bergwelt angestimmt. Auch in der sprachlichen Form tritt die stark gefühlbetonte Form des Bekenntnisses hervor. Pablos Begeisterung beim Anblick der heimatlichen Landschaft steigert sich; seine Redeweise trägt starken verbalen Charakter: „lo veo, lo palpo, lo huelo; hasta oigo“. In der Schilderung des Arztes von Tablanca tritt die Dichternatur dieses Menschen hervor; verschiedene Adjektive variieren die Vorstellung: „espléndida“, „mortecina“, „tétrica“, „dulce y soledoso“; der Wohlgeruch der Natur kommt keinem orientalischen Duft gleich: „la fragancia exquisita nunca igualada por los artificios orientales“; um die Allgewalt der Gebirgsnatur zu bezeichnen, setzt er eine Reihe von verschiedenen Substantiven nebeneinander: „el himno sublime, el poema, el cuadro, la armonía insuperables, el arte supremo en una palabra“.

2. Natur und Mensch in Wechselwirkung.

a) Seelische Vorgänge der handelnden Personen durch Landschaftsbilder gestaltet.

An gewissen Stellen dient die Landschaft zur Untermalung der Vorgänge, die sich im Innern der handelnden Personen abspielen. Ein von Pereda bewußt angewandtes Kunstmittel: an Stelle einer Analyse der Gefühle der handelnden Personen wird ein Landschaftsbild gesetzt, das seelische Momente wiederspiegelt, und so seelische Vorgänge, Gedanken, Gefühle plastischer hervortreten läßt. Das Landschaftsbild, das der eigentlichen Handlung parallel läuft, erscheint geradezu als etwas Selbständiges, hat aber doch immer nur in Verbindung mit den handelnden Personen künstlerische Berechtigung. Es dient als Mittel der stärkeren Hervorhebung von seelischen Momenten.

In der Skizze „A las Indias“ in den „Escen. mont.“ (S. 95/96) steht am Schluß ein Landschaftsbild, das parallel zur Handlung verläuft und gleichsam den wehmütigen Abschluß der Skizze bildet. Der junge Andrés hat seine Eltern verlassen und ist seinem ungewissen Schicksal entgegengefahren. Die Eltern kehren bei Sonnen-

untergang von der Landungsbrücke zurück. Die wehmütige Stimmung des Abschiedsschmerzes gestaltet Pereda nicht durch ein Gespräch der beiden Alten in reflektierender Form, er gibt vielmehr ein Landschaftsbild. Die Mutter in ihrer Trauer sieht den ganzen Grund ihres Schmerzes in der sandigen dünnen Landschaft verkörpert, die die Besten des Dorfes hinwegtreibt aus Sehnsucht nach günstigeren Lebensbedingungen (S. 96): „Por eso no pudo menos de dirigir un duro apóstrofe a la tierra que pisaba, viéndola poblada de ásperos escajos, y cuya aparente esterilidad alejaba de ella a sus hijos para buscar en país remoto lo que la madre patria no podía darles“. Dieses reflektierende Moment, das Pereda allzu journalistisch erscheint (S. 96: „ciertas reflexiones, más propias del periodista que del pintor“) wird kurz abgebrochen und das Landschaftsbild dafür eingesetzt (S. 96): „pasada la sierra, han desaparecido por una estrecha y larga calleja formada por dos frondosas seturas, verde y pintoresco toldo cuyas paredes no pueden atravesar los débiles rayos del sol que va a ocultarse: tampoco se columbra un alma en la campiña, y sólo turba el silencio de aquella soledad la voz de una mujer, que, desde el fondo de la calleja, canta a grito pelado: A las Indias van los hombres, a las Indias por ganar, las Indias aquí las tienen, si quisieran trabajar“. Das menschenleere Feld, die untergehende Sonne, die einsame Stimme aus der Ferne, alles klingt zusammen, um Abschied, Verzicht und herbe Trauer noch einmal deutlich hervorzukehren.

Der Journalist aus Madrid in der Skizze „Suum cuique“ („Escen. mont.“ S. 248), der in der Montaña den Zauber der Bukolik suchte, sieht allmählich ein, daß die rauhe Wirklichkeit ein anderes Gesicht zeigt: „En ésta y otras, la estación avanzaba y el melancólico otoño iba iniciándose a medida que morían las ilusiones del forastero“, wo der Herbst dem Handlungsgeschehen parallel beigeordnet ist. Diese herbstliche Landschaft wird dann in ihren Einzelheiten beschrieben (S. 248): „El aterciopelado verde de la campiña se había cambiado en otro más pálido y amarillento“, usw. Die fast schon erstorbenen Illusionen des Fremden gehen beim Anblick dieser Herbstlandschaft ganz dahin. (S. 248): „Así es que a la vista del cuadro que se le presentaba, no tenía otro deleite que pensar en su vuelta a la corte“. Die Herbstlandschaft als Motiv der Entsagung und des Abschieds unterstreicht die Gemütsstimmung des Journalisten und harmonisiert zugleich mit ihr, was Pereda so ausdrückt (S. 248): „su aspecto (del paisaje) aunque bastante más risueño que la primavera de Castilla, infundía cierta tristeza en el ánimo del que la había contemplado dos meses antes“.

In „De tal palo“ (S. 259/60) wendet Fernando in seiner seelischen Verzweiflung, in seinem Bangen um Águedas Liebe sich dorthin, wo das Landschaftsbild seiner inneren Stimmung entspricht. Er meidet

die heiteren sonnenbeschieneenen Felder und lenkt seine Schritte nach der düsteren Bergschlucht (S. 259): „le pareció que estaría a sus anchas en las sombrías arboledas de la embocadura de la hoz. Cuando llegó a él, se encontró demasiado a solas con sus negras cavilaciones. Las tintas de su melancolía tomaban allí unos matices que rayaban en desconsuelo. Con qué avidez contemplaban sus ojos el fondo donde el río era más negro y las peñas del cauce más ásperas y sombrías“. (S. 260): „La vista sufría también fascinación, como el oído. Un tronco seco y desnudo, tendido junto al cauce del río, parecíale la palpable y fiel representación de una idea que ya germinaba en su agitada mente y la muerte veía hasta en las piedras medio ocultas entre juncos y ortigales, porque le remedaba osamentas descarnadas por los cuervos y enblanquecidas por la intemperie“. Die düstere Bergschlucht unterstreicht hier Fernandos Seelenzustand.

Das künstlerisch am vollendetsten gestaltete Beispiel einer solchen harmonisierenden Landschaftsschilderung findet sich in „Peñas arriba“, als der Ausflug ins Gebirge vor Sonnenaufgang beschrieben wird. Pereda zeigt an der Figur des Pfarrers Don Sabas die innige Wechselwirkung, die zwischen diesem und der erwachenden Natur besteht (S. 152): „El cura, que parecía tener esa condición de los pájaros del monte, a medida que se elevaba y veía surgir la luz por encima de las barreras tenebrosas del horizonte, se volvió más locuaz y empezaba a soltar poco a poco las ocultas armonías de sus cánticos“. Hier ist in aufsteigender Linie die Begeisterung des cura gegeben, entsprechend der Naturschilderung, die in aufsteigender Bewegung gegeben ist (S. 153): „A los primeros fulgores del crepúsculo alabó a Dios en una salutación fervorosa, y aunque no de su caletro, bien sentida en el corazón“. Auf der nächst höheren Stufe des Gebirges schwingt er sich auf zu einem Preislied auf göttliche Allmacht (S. 153): „apuntando con su diestra ociosa a un altísimo y lejano picacho en cuya cúspide se estrellaba el primer rayo del sol que penetraba en aquellas montaraces regiones“. Als schließlich die aufgehende Sonne das ganze Bergland in funkelnde Farbenpracht taucht, gibt er mit fast ekstatischem Ausdruck eine begeisterte Apotheose der Montañalandschaft und der in ihr verkörperten göttlichen Allmacht (S. 160): „Estaba en pleno hartazgo de Naturaleza, según declaraban sus ojos resplandecientes, su boca entreabierta y como ávido de aire serrano, y aquella su especial inquietud de músculos y hasta de ropa. ¿Grande?‘ repitió el Cura, y volvió a contemplarla en todas direcciones con los brazos extendidos, como si quisiera darme de aquel modo la medida de su magnitud; elevó al cielo la mirada y la mano con sombrero y todo y exclamó con voz solemne y varonil que vibraba con extraño en el silencio imponente de aquellas alturas majestuosas ,;Excelsus super omnes gentes, Domine, et super coelos ... gloria

eius!“ Die Landschaft steht immer im Hintergrund und begleitet stufenweise die steigende Begeisterung des Pfarrers bis zum Höhepunkt des Preisliedes auf die Berglandschaft, das genau mit dem Sonnenaufgang zusammenfällt. Die Intensität des Naturerlebens beim Pfarrer drückt sich sogar in seiner Haltung, in seinen Gesten aus; das Erwachen der morgendlichen Natur gleicht ihm einem Vorübergehen der Gottheit. Sein Lobgesang ist keine gefühlsmäßige Hingabe an irgendetwas Unbekanntes, sondern Hingabe an die in der Natur wirksame verstandesmäßig zu erkennende konfessionelle christliche Gottheit, deren Erscheinen allerdings seine Begeisterung entflammt¹⁾. — In der Sterbeszene des alten Celso stellt der Strahl des Mondlichtes die innige Beziehung zwischen Himmel und Erde her; auch das ist ein Stück harmonisierender Naturschilderung. Celso, der Gläubige, empfängt hier gewissermaßen die göttliche Weihe, die sich durch den Lichtschein aus den Wolken im Landschaftsbilde äußert. Als die Scene der letzten Ölung vor sich geht, hat es aufgehört zu schneien, der Wind hat sich gelegt. Nach Empfang des Abendmahls beginnt es wieder zu schneien und zu stürmen (S. 421): „ya gruñía el temporal en la montaña y descendía la nieve sobre el valle en espesos remolinos. Es decir, que sólo había durado la escampa y el sosiego lo estrictamente necesario para que fuera Dios a la casona desde la iglesia, y volviera a la iglesia desde la casona“. Die Trauerstimmung im Dorf nach dem Tode des alten Patriarchen drückt sich auch im Landschaftsbilde aus (S. 430): „No nevaba ya; pero había más de una vara de nieve sobre el suelo del valle y estaban las cumbres de los montes como sumergidos en un mar ennegrecido y borrascoso que no auguraba cosa buena“. Auch der Nachmittag der Bestattung ist traurig und düster (S. 432): „llegó la tarde fría, brumosa y tétrica“. — Am Schluß von „Peñas arriba“ ist Marcelo bereit, sein weiteres Leben in der Montaña zu verbringen, um das Erbe seines Onkels anzutreten. Als er von einer letzten Reise nach Madrid wieder in die Berge zurückkehrt, hat sich dort der ganze Anblick der Landschaft gewandelt; wo sich vorher Schnee- und Eisflächen dehnten, lacht ihm jetzt der sonnige Frühling entgegen (S. 506): „Los fondos del escenario antes desnudos, fríos, yertos, encharcados en agua o amortajadas en nieve; ahora la Naturaleza riente y vestida con la pompa de sus mejores galas; los prados verdes y lozanos, los montes frondosos y habladores con el rumor de las brisas jugueteando entre su follaje y esparciendo por todo el valle la fragancia más exquisita“. Das alles klingt zusammen, um seinen schon gefaßten Entschluß zu kräftigen; seine innere Freude harmonisiert mit dem Landschaftsbild im Scheine der Frühlingssonne.

¹⁾ Vgl. das in Kapitel I über Peredas religiöse Gefühle Gesagte; auch die Schlußbetrachtung.

b) Das Schaffen einer neuen Landschaft aus der seelischen Stimmung der handelnden Person.

Im Gegensatz zu der Form der harmonisierenden Landschaftsschilderung kann auch die kontrastierende Schilderung eintreten. Hier steht den seelischen Vorgängen der handelnden Person kein gleichgeartetes Landschaftsbild gegenüber, das die Komponenten ihrer seelischen Stimmung in sich schließt, sondern ein Landschaftsbild, das der augenblicklichen Gemütsverfassung der handelnden Person entgegengesetzt ist. Es findet ein Prozeß der Umformung des Landschaftsbildes statt. Der Mensch unter dem Eindruck der ihn beherrschenden Stimmung projiziert seine Gefühle in das Landschaftsbild und gestaltet es dadurch um. Selbstverständlich bleibt die Realität der Landschaft bestehen, erhält aber erst von dem Blickpunkt des schauenden Betrachters ihre dichterische Bedeutsamkeit.

Kontrastierende Landschaftsschilderung findet sich in „De tal palo“ (S. 229/230). Nach seiner Unterredung mit Águeda kehrt Fernando nach Haus zurück. Die ganze Hoffnungslosigkeit seiner Liebe steht ihm klar vor Augen. Das wirkliche Landschaftsbild wird von Pereda so geschildert: „El sol derramaba sobre el paisaje torrentes de colores y de vida“; steht also unter dem Eindruck von Licht und Leben. In der Umformung, die der unglückliche Verliebte damit vornimmt, verkehrt sich die Natur ins Gegenteil: „y él, sin embargo, veíase envuelto en una nube negra preñada de horrores y tristezas“. Dieses Neuschaffen aus seiner Gemütsverfassung heraus erstreckt sich auf alle Komponenten des Landschaftsraumes: „el campo no tenía ni matices ni aromas; los árboles no mecían su follaje ostentosos al blando soplo de la brisa“; auch das akustische Moment wandelt sich für ihn¹⁾. Pereda erklärt selbst den Umformungsprozeß: „y como su imaginación era reflejo de las impresiones de su alma“; die inneren Eindrücke zeigen also ihren Reflex im Landschaftsbilde.

Ebenso verwandelt sich für Álvaro in „Don Gonzalo“ die Landschaft (S. 167); die Gewißheit, daß Magdalena ihn liebt, läßt ihn die Stimmung seines Glücks und seiner Freude in die Landschaft projizieren, die in Wirklichkeit nicht licht und sonnig ist: „tomó el camino de Sotorriva, por el que, merced al estado de su alma, todo le parecía flores y tomillos, trovas y melodías“. — In demselben Roman findet bei Magdalena ein Neuschaffen der Landschaft statt (S. 274): „y aunque la estancia se inundó de luz y el día se presentaba sin una sola nube en el cielo, parecióle éste oscuro y sombrío, como cuando los vapores se aglomeraban en él para descender sobre las montañas y bajar al valle convertidos en torrentes“. Ebenso in „La puchera“ von Inés (S. 427): „sentía las mismas ansias de dilatar

¹⁾ Vgl. den Abschnitt über akustische Eindrücke, IV 4.

el pecho suspirando, de admirar la naturaleza en la luz del sol, en los pájaros del aire, en la hermosura del cielo, en las flores del campo y en el rumor de las arboledas“; und „La puchera“ (S. 529/30): „huía hasta de los resquicios de las puertas por donde se filtraran el aire y la luz y deseaba la noche“. Wie die Beispiele zeigen, wird das Kunstmittel der kontrastierenden Naturschilderung von Pereda bei der Schilderung von seelischen Krisenstimmungen angewandt.

3. Natur als selbständige Wesenheit im Verhältnis zum Menschen.

a) „Peñas arriba“.

In Peredas letztem Werk „Peñas arriba“ wird der alte Gegensatz Montañalandschaft—Stadt¹⁾ zum Gegenstand einer ausgedehnten Romanhandlung. In der Skizze „Suum cuique“ wurde in kleinerem Rahmen dasselbe Thema bereits abgewandelt, allerdings mit ganz anderem Ausgang: der Gegensatz blieb bestehen; unversöhnt blieben die Kontraste. Weder Städter noch Montañabauer konnten sich aus ihrem Milieu freimachen. Gegenstand von „Peñas arriba“ ist nun der Sieg der Montañalandschaft über den Großstädter. In diesem zeitlich letzten Werk Peredas tritt die Landschaft ganz in den Mittelpunkt des Geschehens, wird zur selbständigen treibenden Kraft, die das Schicksal der handelnden Personen, besonders Marcelos, bestimmt. Am vollendetsten ausgeführt ist die Steigerung, die in diesem Werk liegt und mit den feinsten Mitteln dichterischer Gestaltung durchgeführt wird.

α) Die Landschaft vom Städter gesehen.

Marcelo ist der Typus eines oberflächlichen Genußmenschen, festverwurzelt in den Anschauungen der internationalen Lebewelt, blasiert und nüchtern, in seinem Denken ganz beschränkt auf die Ideenwelt der großstädtischen Salons. Sinn für die Schönheiten der Natur hat er nicht. (S. 15): „me seducía más el artificio de los hombres que la obra de la Naturaleza“; oder: „hijo y habitante de tierra llana, los montes me entristecían y los cielos borrosos me acoquinaban“. Diese Bekenntnisse drücken ganz deutlich seine Gleichgültigkeit allen Reizen der Landschaft gegenüber aus. Landschaft ist etwas, das ihn langweilt und seine gute Stimmung verdirbt. Er gehört also in die Reihe jener Gestalten, die Pereda in seinen theoretischen Äußerungen immer wieder mit feiner Ironie bespöttelt, jener oberflächlichen Journalisten und Erholungsreisenden. Pereda bemüht sich, Marcelo so naturfern als möglich darzustellen.

Dieser junge Großstädter hat in den Kantabrischen Bergen auf

¹⁾ Vgl. darüber die theoretischen Ausführungen in Kapitel II.

dem Stammschloß von Tablanca einen Onkel, der ihn zum Erben einsetzen und ihn veranlassen möchte, sein Stadtleben mit einem Leben in den Bergen zu vertauschen. Das ist die Problemstellung des Werkes: Gegenüberstellung der beiden Welten. Zunächst scheint ihm das Angebot seines Onkels unvereinbar mit seinen Anschauungen.

Er sucht sich anfangs auf dem Wege der literarischen Mitteilung Kunde über die Montaña zu verschaffen, wie es jener Fabio aus der Lektüre der Eklogen tut. Bezeichnend sind die Bücher, die er auswählt (S. 21): „libros de Aimard, de Toepffer y de cuantos, incluso Chateaubriand, han escrito cosas amenas a propósito de montañas, de selvas y de salvajes“; Autoren, deren Landschaftsbild romantisch-idealisiertes Gepräge trägt. Außerdem kennt er einige historische Tatsachen, die sich in jenem Bergland abgespielt haben (S. 14): „de los horrores de esta guerra bárbara entre inaccesibles peñascales y profundos y sombríos barrancos, donde rugían las aguas tintas en la sangre de ‚los nuestros‘ y de los aguerridos legionarios“; jene Kämpfe aus der grauen Vorzeit, als Augustus mit einer barbarischen Urbevölkerung in einer barbarischen Landschaft kämpfte. So steht dieser Städter mit zwiespältigen Gefühlen der Montañalandschaft gegenüber, auf der einen Seite neigt er dazu als Kenner der Literatur in den Bergen die romantische Landschaft Atalas oder Renés zu finden, andererseits erfüllt ihn ein ahnungsvolles Grauen, wenn er an jene geschichtlichen Ereignisse denkt, die ihm Kunde geben von starken urwüchsigen Menschen und einer aller romantischen Schönheit abholden Bevölkerung. Literarische und historische Reminiszenzen schaffen in ihm zunächst ein Gefühl der Ungeklärtheit.

Auf diese Weise schafft Pereda zu Beginn des Romans eine Sphäre gespannter Erwartung; nichts von Landschaftsbildern tritt klar hervor; wie ein Schleier liegt es über dem Ganzen. Vielleicht ist die Montañalandschaft lediglich bukolisches Genrebild, vielleicht wird sie den Beschauer in ihrer urwüchsigen Wildheit überraschen. Nach langem Überlegen entschließt sich Marcelo, das Angebot seines Onkels anzunehmen und ihm einen Besuch abzustatten, lediglich von müßiger Neugierde getrieben.

β) Der erste Eindruck der Landschaft auf Marcelo.

Er tritt also die Reise in die Montaña an. Seine Gemütsverfassung und die Stimmung in der Natur sind zu Beginn in negativem Sinne harmonisch verbunden. An einem kalten nebligen Oktobertag betritt er die ihm bisher unbekannte Landschaft (S. 23): „un día de los últimos de octubre, frío y nebuloso“. Alles trifft zusammen, um die Landschaft in einem ungünstigen Licht erscheinen zu lassen (S. 22/23): „de las cumbres de las más elevadas se desprendían jirones de la niebla, que las envolvía“. Pereda hebt zunächst die Momente aus der

Landschaft hervor, die einen ungünstigen Eindruck auf Marcelo machen müssen, ein bewußt angewandtes Mittel dichterischer Gestaltung. Er empfindet: „nostalgia de la Puerta del Sol“ (S. 22). Er tritt jetzt zum ersten Mal der wirklichen Landschaft gegenüber, sucht aber trotzdem noch literarische oder historische Reminiszenzen im Landschaftsbilde, die natürlich der Wirklichkeit nicht entsprechen (S. 25): „paladear los recuerdos que despertaba en mí la contemplación de aquellas cristalinas aguas que tanto han dado que hacer a la historia y a la fantasía de los poetas“.

Um allmählich jenen Sinn für das Nichtwirkliche abzutöten und Marcelos Blick für das Tatsächliche zu schärfen, gibt Pereda eine Reihe von Einzelheiten, die im Hintergrunde vorüberziehen¹⁾, Ausblicke von höhergelegenen Punkten, bildhaft abgeschlossene Landschaftsräume, die aufeinander folgen, während Marcelo und der espoulique, sein Begleiter, ihren Weg zur Höhe nehmen.

Diese landschaftlichen Hintergrundsaspekte erhalten ihre dichterische Bedeutsamkeit erst durch Marcelo; sie stehen nicht, wie häufig, um ihrer selbst willen. Marcelo beginnt, um sich die Langeweile etwas zu verkürzen, die wechselnden Ausblicke zu betrachten. Den ersten Eindruck, den er von einem dieser cuadros erhält, formuliert er mit den konventionellen Worten (S. 32): „era verdaderamente hermosa aquella planicie“. Vorher sagt Pereda von ihm (S. 26): „llevaba puesta la atención en los detalles del paisaje“. Erst als ihm der Führer das ganze Bergpanorama zeigt, fühlt er gewisse Empfindungen, die er noch nicht klar formulieren kann. Ein Gefühl menschlicher Nichtigkeit und Ohnmacht überkommt ihn. Er vergleicht Hochland und Tiefland miteinander und kommt zu folgendem Ergebnis (S. 35): „allá la llanura abierta, los campos amenos, el sol radiante, los frutos, las flores, la égloga y el idilio de la vida; aquí, la bravura salvaje, la lobreguez de los abismos, el silencio mortal de los páramos, la inclemencia de la soledad, allí, el hombre, rey y señor de la tierra fértil, aquí, siervo infeliz, sabandija miserable de sus riscos escarpados y de sus moles infecundas“.

Im Untergrund schwingen immer noch literarische Erinnerungen mit (égloga, idilio); andererseits gibt Marcelo aber selbst zum ersten Mal ein Bekenntnis von der wirklichen Landschaft. Am Schluß sagt er: „y me sentía invadido de una profunda tristeza“. Der Anblick der Landschaft hat in ihm das Gefühl der Kleinheit gegenüber den ragenden Bergriesen ausgelöst. Dieses Gefühl ist keine sentimentale Anwandlung, sondern ein plötzliches Hervortreten seines Gefühlslebens, das bereits gänzlich in ihm erstorben war und durch die imposante Größe der Landschaft neu in ihm geweckt wird.

Es folgen neue Bilder, neue Ausblicke; er, der vorher die ver-

¹⁾ Vgl. die Kapitel: „Statische und dynamische Schilderungen“, IV 1 u. 2.

schiedenen Landschaftsaspekte nur aus einer Sehnsucht nach Abwechslung betrachtet hatte, bemüht sich jetzt selbst, neue Ausblicke zu gewinnen (S. 36): „arrastrábame hacia allá la fuerza misteriosa de una curiosidad que tenía mucho de la atracción de los abismos“. Die geheimnisvolle Urgewalt der Erde wird wirksam. Noch besteht bei Marcelo ein Schwanken zwischen positiven und negativen Erkenntnissen bei der Betrachtung der Landschaftsbilder.

Gelegentlich sieht er ein neues Bild: „a través de las lentes pesimistas de mis ojos“. (S. 37): „Yo no veía más que una llanura infinita plagada de costras y tumores; y los monolitos solitarios y dispersos se me antojaban erupciones de verrugas asquerosas sobre una inmensa piel de leproso“. Er analysiert selbst seine Empfindungen (S. 37): „habíame comparado yo, por la fuerza del contraste con un mísero gusanejo; pero al hallarme en el observatorio de más adentro, qué cambio tan radical y tan súbito de ideas, y cuan extrañas las impresiones recibidas! creo que fué de espanto, de frío y de arrepentimiento la primera vez, y estoy seguro de que fué de melancolía la segunda“. Man sieht in ihm den Widerstreit der noch ungeklärten Gefühle; wichtig aber ist, daß die Landschaft überhaupt ein Gefühl in ihm erweckt hat.

Das nächste Bild zeigt, wie das feine Nervensystem des Städters infolge der Fülle der neuen Eindrücke überreizt ist, wie also die Natur rein physisch ihre Wirkung auf ihn ausübt (S. 40): „y del fondo del los precipicios donde se pudría la vegetación que había muerto, subía un olor acre, un vaho de tamino que me crispaba los nervios“. Er ist jetzt wirklich über die „sensiblerías“ (S. 42) der Dichter hinaus. Er, der noch vor einigen Minuten literarische Erinnerungen im Landschaftsbild suchte, ist körperlich und seelisch gebrochen, so daß er ausruft (S. 42): „O condenados admiradores de la Naturaleza en toda su grandiosidad salvaje. Aquí os daría yo el pago de vuestras sensiblerías de embuste, poniéndoos a pasto de admiración durante media semana!“

Bis zu diesem Punkt reicht jene noch ungeklärte negative Einstellung zur Landschaft; jetzt entsteht allmählich aus der Verworrenheit der Gefühle ein klares Verhältnis zur Landschaft, die in ihrer Wirklichkeit ihren Eindruck auf ihn ausübt (S. 43): „no me impresionaba en el espíritu, sino en el cuerpo: me daba frío“. Alles Gefühlsmäßige wird zurückgedrängt; die reale Landschaft in ihrer Wirklichkeit tritt hervor.

Es folgt die Szene in der Kapelle. Jenes Gefühl der menschlichen Ohnmacht vor dem Göttlichen, das ihn vorher so jäh befallen hat, wird jetzt zur Hingabe an diese Macht, die ihm so mächtig in der Landschaft gegenübertritt. (S. 44): „La oración sonaba en mi corazón y en mis oídos a cosa nueva en medio de aquel salvaje escenario, tan

cerca de Dios y tan apartado de los ruidos, de las miserias y hasta del amparo de los hombres“. Die eigene Wirksamkeit der Natur als Erweckerin religiöser Gefühle wird hier übermächtig; sie führt zum Gebet, zu Gott.

Nach seiner Rückkehr nach Tablanca beginnt er bald, sich in die neue Welt einzuleben. Vom Balkon des Stammschlosses betrachtet er die Landschaftsbilder in ihren verschiedenen Aspekten (S. 79): „me hacía efecto aquella vasta mancha verde, iluminada entonces, casi de frente, por un rayo de sol“. Das Leben in der Höhe der Berge beginnt ihm zum Lebensbedürfnis zu werden, das Tal erscheint ihm „de una pequeñez asfixiante“ (S. 80). Immer wieder erweckt die Berglandschaft in ihm Sehnsucht nach Höhen, nach Weiten (S. 81): „Dios eterno, que envidia tuve entonces a los pájaros porque volaban!“ Diese geheimnisvoll anziehende Macht der Gebirgsnatur treibt ihn, immer neue Höhen zu erforschen, immer neue Ausblicke zu gewinnen.

Er unternimmt Ausflüge in die Berge, getrieben von der mächtig in ihm wirksamen Macht der landschaftlichen Umwelt. Um diese Wirksamkeit der Natur noch zu steigern, bringt Pereda ihn mit Menschen zusammen, deren Naturverhältnis besonders innig ist, da sie schon von Jugend auf in der Montaña leben, so daß also die Landschaft direkt und diese Leute indirekt ihre Wechselwirkung auf Marcelo ausüben. Er braucht jetzt kein idealisiertes Naturbild mehr. (S. 106): „Mi temperamento, en la escala de lo sensible, ni siquiera llegaba al grado de los innumerables que para sentir el natural necesitan verle reproducido y hermoseedo en el lienzo por la fantasía del pintor y los recursos de la paleta; y, sin embargo, yo leía algo que jamás había leído en la Naturaleza cada vez que la contemplaba“.

Den Höhepunkt aller Peredaschen Naturschilderungen bildet das große Montañapanorama (S. 156): was in früheren Werken als Ausschnitt gegeben wurde, hat sich hier erweitert zu einem zusammenfassenden Bild der ganzen Montañalandschaft¹⁾, das in Beziehung zum Menschen gesetzt wird. Peredas Landschaft ist hier in ihrer Gesamtheit als selbständige Wesenheit zum Gegenspieler Marcelos geworden. Die Sonne ist zunächst noch nicht aufgegangen. Nebel verhüllt das ganze und löst in Marcelo unklare Empfindungen aus (S. 158): „la fantasía iba forjando todo cuanto puede concebirse en materia de líneas y de formas“. Dann löst sich der Nebel, die Konturen treten plastisch hervor. Marcelo schaut „la realidad del panorama“ (S. 158). Alle Einzelheiten liegen klar vor ihm, das ganze Bild wirkt monumental und überirdisch groß (S. 159): „Todos estos detalles, y otros y otros mil, ordenados y compuestos con arte sobrehumana en medio de un derroche de luz, tenían por complemento de su gran-

¹⁾ Vgl. die statischen Hintergrundbilder, IV 1.

diosidad y hermosura el silencio imponente y la augusta soledad de las salvajes alturas de mi observatorio“. Hier gehen Natur und Mensch ineinander über und verschmelzen zu einer erhabenen Einheit. Die Berglandschaft in ihrer grandiosen Wirkung steht da als unumschränkter Herrscher über alles Menschliche.

Noch einmal zieht vor Marcelos geistigem Auge die Stadt mit ihrem Treiben vorüber, aber es steckt jetzt schon so etwas wie Widerwillen gegen Zivilisation in ihm. Die große Zauberin Natur hat ihn in ihren Bann gezogen (S. 159): „hasta entonces había necesitado el contagio de los fervores de Don Sabas para leer algo en el gran libro de la Naturaleza, y en aquella ocasión le leía yo solo, de corrido y muy a gusto“. Er braucht keine naturnahen Menschen mehr, um mit ihnen die Natur zu betrachten.

Es folgt die begeisterte Apotheose der Montañalandschaft durch den Pfarrer, in die Marcelo begeistert einstimmt; seine Augen suchen das All zu durchdringen; wie ein Rausch hat ihn die Natur erfaßt. Ein pantheistisches Hingabefühl hält ihn gebannt. „El cuadro rayaba en lo sublime“ steht am Schluß des Kapitels.

γ) Marcelo im Banne der Landschaft.

Die folgenden Kapitel von „Peñas arriba“ dienen dazu, zu zeigen, wie Marcelo allmählich ganz in der Landschaft aufgeht. Immer stärker ist sein Drang, eins zu werden mit der Bergnatur. (S. 198): „Cuando acabamos de bajar al valle yo no me satisfacía con esparcir la vista sobre él, ni con aspirar la fragancia de sus praderas: me hubiera revolcado en ellas de buena gana como una bestia; y como una bestia envidiaba a las que andaban libres y paciendo por allí“. Marcelo ist eins geworden mit der Natur der Montañaberge; er wird die Montaña zu seinem künftigen Aufenthalt auswählen, getrieben von der Macht der Natur, die ihn an sich kettete.

Am Schluß des Werkes wird noch einmal der Gegensatz Montaña — Stadt in aller Schärfe formuliert. Marcelo macht einen letzten Ausflug nach Madrid, noch einmal wirft er einen kurzen Blick auf das Stadtleben, um ihm dann endgültig zu entsagen. (S. 500): „Lo que no me gustaba eran las muchedumbres y el ruido y la línea recta informándolo todo, en el suelo de la calle, en los muros paralelos y compactos de las casas enfiladas en la piedra y en el hierro de las jaulas del vecindario, avezada como tenía la vista a las curvas ondulantes y graciosas de la Naturaleza, al ordenado desorden de sus obras colosales y a lo hermoso y dulce de sus tonos severos“. In der Stadt fehlt das Bild der göttlichen Allmacht, das er in der Berglandschaft von Tablanca beständig vor Augen sieht (S. 500): „no descubriría siempre la imagen de Dios o la veía menos grande que la que me reflejaban forzosamente los gigantescos picachos de Tablanca en

cuanto clavaba mis ojos en ellos“. So wirkt und wirbt die Montaña-natur in Peredas Sinne als göttliche Macht, als eine Wesenheit, unter deren Zwang alle Schlacken der Zivilisation vom Menschen abfallen, durch die er zur Hingabe an die in der Natur verkörperte göttliche Allmacht geführt wird.

b) Die Natur als selbständige Wesenheit in ihrer Wirkung auf andere Personen der Romane.

Während in „Peñas arriba“ die Natur als selbständig-wirksame Macht im Mittelpunkt der ganzen Handlung steht, tritt sie in anderen Werken in dieser Eigenschaft nur an bestimmten Kulminationspunkten der Handlung auf. Zwei Stellen sind dafür besonders charakteristisch: einmal der Höhepunkt der Handlung in „De tal palo“, als Fernando endgültig erkannt hat, daß die konfessionelle Schranke, die ihn von Águeda trennt, nicht überbrückt werden kann, daß er, der Freigeist, niemals Águeda wird angehören können. An dieser Stelle läßt Pereda die Natur sprechen, den nächtlichen, sternenbedeckten Himmel. Ein Mittel dichterischer Gestaltung, das dem Ungläubigen noch einmal die nach Peredas Glauben in der Natur verkörperte göttliche Allmacht zeigen, ihn vielleicht von seinen Selbstmordgedanken abwenden soll (S. 404): „Entretanto, su hijo, de codos sobre el alféizar de la ventana de su cuarto, paseaba la vista errabunda y anhelosa por el inmenso desierto del espacio, donde brillaban las constelaciones como vivos y eternos testimonios de la grandeza y del poder de Dios. Hundíase la tierra en un abismo de sombras y de misterios, y recortábase la línea de sus montañas en el azul confuso del horizonte“. Diese Vision des sternenbedeckten Himmels ist der Ausgangspunkt, an den Fernando seine Betrachtungen anknüpft; zunächst scheint es, als würde die Erhabenheit der nächtlichen Natur den Ungläubigen zum Glauben seiner Kindheit bekehren (S. 407): „Alzó otra vez la cabeza y volvió a clavar los anhelantes ojos en la bóveda celeste“; aber bald siegt in ihm wieder der krasse Materialismus, der ihn zu einer Verneinung alles Erhabenen führt. Vom Anblick der ruhenden Landschaft und des bestirnten Firmaments wendet er sich ab zur Wirklichkeit; will er — selbst ein Stück Materie — darin aufgehen und verlöschen (S. 410): „Dormir en los brazos de la madre naturaleza es apetecible término de la lucha de la vida“. Die plötzlich vor ihm erstandene nächtliche Natur ist versunken, hat sich in ein Nichts aufgelöst.

Auch für Andrés in „Sotileza“ bedeuteten die Morgenstimmung der erwachenden Natur und die aufgehende Sonne eine Wesenheit, die ihm mit geheimnisvoller Macht entgegentritt und ihn an sich ziehen möchte. Die Ruhe, die der Verzweifelte überall vergebens sucht, verkörpert sich ihm in dem Frieden der morgendlichen Natur (S. 570):

„y se atrevió mirar, no hacia la tierra, sino al horizonte sin límites“. Sein Wunsch die Welt zu verlassen, aufzugehen im All, wird gesteigert durch die als selbständige Wesenheit vor ihn tretende morgendliche Natur (S. 570): „por allí, por allí se iba a la soledad y al silencio imponentes de las grandes maravillas de Dios y al olvido absoluto de las miserables rencillas de la tierra, y hacia allá quería él alejarse volando“.

Der Ausbruch des Sturmes vollführt dann in Andrés die Wandlung und führt ihn zur Selbstbesinnung (S. 571): „a medida que la esbelta y fragil embarcación avanzaba en su derrotero, iba Andrés esparciendo las brumas de su imaginación y haciéndose más locuaz“.

Als Lebrato und sein Sohn auf der Suche nach dem Schatz sind („La puchera“ S. 486) sprechen sie kein Wort, weil die Erhabenheit der nächtlichen Natur sie zum Schweigen zwingt: „la solemnidad pavorosa de la naturaleza se impone a los espíritus más valientes y despreocupados“. Das Gefühl der beherrschenden Macht der Natur, dem gegenüber der Mensch unbedeutend und klein erscheint, zwingt sie zum Schweigen: „donde quiera que el hombre se ve gusano por la fuerza del contraste, allí se esconde o se arrastra tímido y silencioso, como si realmente lo fuera“. — In „De tal palo“ erscheint die lebensfrohe Frühlingslandschaft als Trost und Verklärung für Fernandos Verzweiflung (S. 238): „salió al campo a disipar la lobre-guez de sus pensamientos con la fragancia y el esplendor de un día tan hermoso“ und (S. 261): „éstos sin dejar de ser tristes, fueron más apacibles y sosegados en cuanto su vista se extendió por el hermoso panorama que se descubría desde aquel paraje“ und „y hasta por huecos y rendijas parecía sonreirse y aspirar la vida y el regocijo que pródiga derramaba en aquel instante la naturaleza“. Die Natur greift wirksam in die seelische Verfassung dieser Figur des Dichters ein und wandelt sie.

Schließlich gehört in diesen Zusammenhang jene Stelle aus „Pedro Sánchez“, wo die kastilische Landschaft in ihrer öden Kahlheit Heimweh und Sehnsucht nach der Montaña bei dem Helden wachruft (S. 96): „Nunca olvidaré la aflictiva impresión que me produjo en el ánimo la contemplación de aquel paisaje negro y esponjoso“.

Die Verbindung Natur und Mensch nimmt, wie die Beispiele zeigen, einen breiten Raum in Peredas Werken ein. Neben der einfachen Form der objektiven Beschreibung des von Anfang an gegebenen harmonischen Verhältnisses tritt die gefühlsbetonte Form des Selbstbekenntnisses dieser vorhandenen Einheit. Die Fäden zwischen Natur und Mensch gehen hin und her; bald harmonisieren seelische Verfassung der Personen und Landschaftsbild miteinander, bald kontrastieren sie. Die höchste Bedeutsamkeit erreicht der Faktor Natur dort, wo er an Höhepunkten der Handlung oder wie in „Peñas arriba“ als Hauptmotiv des ganzen Geschehens als selbständige Wesenheit den Menschen gegenübertritt.

VI. Sprach- und Wortkunst der Naturschilderungen Peredas.

A. Sprachkunst¹⁾.

1. Allgemeine Charakteristik des Stils der Landschaft.

Bei der Betrachtung des dichterischen Gehalts der Landschaftsschilderungen gingen wir von der Feststellung aus, daß eine wesentliche Seite der Naturschilderungen Peredas darin besteht, abgeschlossene landschaftliche Hintergrundbilder oder Teilaspekte zu geben. Wir haben die Grenzen dieser Landschaftsräume an der Hand verschiedener Beispiele aufgezeigt und gesehen, wie sich diese Umgrenzung mit mannigfachen Komponenten erfüllen, wie optische Einzeldrucke hineingegliedert werden, wie das Ganze unter der Wirkung einer bestimmten Licht- und Farbgebung gesehen wird, wie akustische Momente und Geruchsempfindungen künstlerisch wirksam werden.

Diese landschaftlichen Hintergrundbilder werden auch rein sprachlich betrachtet dem Leser nahegebracht. Im Folgenden soll unter dem Gesichtspunkt der Sprachkunst zunächst die Gesamtheit einiger typischer Hintergrundbilder betrachtet werden, ohne daß die Einzelheiten berücksichtigt werden²⁾.

Bei Peredas Landschaftsbildern tritt immer die enge Beziehung zu bildhafter Flächenwirkung hervor; es besteht immer die Tendenz zu abgerundeter Totalität der Landschaft, eine Neigung, die selbst dort, wo es sich nur um Landschaftsausschnitte handelt, hervortritt. Um diese Totalität der Landschaft zu erreichen, müssen auch alle Einzelfaktoren der Bilder klar und prägnant zur Darstellung kommen. Sprachlich gesehen ergibt sich also für den Autor der realistisch-erzählende Stil mit einer Neigung zu epischer Breite der Darstellung.

Diese enge Beziehung zu bildhafter Flächenwirkung veranlaßt Pereda, zunächst den Mittelpunkt der Schilderung deutlich herauszustellen, um dann die Teilaspekte um diesen herum zu gruppieren. Macht die sprachliche Form auf den ersten Blick den Eindruck der Parataxe, so läßt sich doch bei genauer Analyse von hypotaktischer Sprachkunst sprechen, da alles, was sich um den Mittelpunkt gliedert,

¹⁾ Das VI. Kapitel ist in die beiden Unterabteilungen „Sprachkunst“ und „Wortkunst“ gegliedert. Unter „Sprachkunst“ wird hier eine Analyse des syntaktischen Gefüges der Naturschilderungen gegeben, während unter „Wortkunst“ Bezug genommen wird auf die einzelnen Wortgattungen und den Vergleich als besonderes Wortkunstmittel.

²⁾ Über die feineren sprachlichen Nuancen vgl. Abschnitt B: „Wortkunst“.

nur im Zusammenhang mit diesem möglich ist. Die sprachliche Struktur zeigt nun immer das Bestreben, von einem Mittelpunkt auszugehen oder dazu emporzusteigen. Die Sprachkurve verläuft also entweder absteigend oder ansteigend.

Eine Andeutung über diese Art der Erzählungstechnik macht Pereda in „De tal palo“ (S. 10), wo er erwähnt: „los procedimientos de muy acreditadas escuelas“, die jene Verbindung mit einer beherrschenden Idee, einem Mittelpunkt außer Acht lassen; er denkt wahrscheinlich an die Darstellungsform rein impressionistischer Autoren, die nur Teile ohne Verbindung mit dem Ganzen geben; er selbst sei bestrebt zu geben: „las partes componentes“, worin sich schon der Wille zur Zusammenfassung kundtut.

Die Analyse einiger Beispiele mag das Gesagte erläutern.

a) Absteigende Sprachkurve von einem Höhepunkt aus.

„Don Gonzalo“ (S. 8). Der Mittelpunkt des Bildes wird in einem einleitenden Hauptsatz deutlich vorweggenommen: „domina la vista un extenso valle“. Das im Bewußtsein Dominierende ist damit klar vor die Augen des Lesers gerückt. Die nähere Beschreibung des Tales ist dem Hauptsatz sprachlich untergeordnet, zunächst durch Partizipialkonstruktionen: „encajonado entre montañas y dividido por el río“. An die Erwähnung des Flusses schließt sich wieder ein untergeordneter Relativsatz: „que corta el cerro a nuestra izquierda y continúa después deslizándose unas veces, despeñándose otras, rugiendo acá, tronando allá y murmurando siempre contra las estrecheces“; weitere Unterordnung: „que a cada paso le ofrecen las montañas o los peñascos“; weitere Unterordnung: „que contornean y forman su escabroso cauce“. Damit ist der Fluß, als Teilaspekt des Oberbegriffes „Tal“ vor die Augen des Lesers gerückt. Es folgt ein neuer Hauptsatz, nicht in nebengeordnetem Sinn, sondern im Sinne der Unterordnung. Die Anknüpfung an das Vorausgehende geschieht mittels einer Gerundialkonstruktion: „retirándose a larga distancia del río, arrimanse los pueblecillos del valle a las faldas de las montañas vecinas“; weitere Unterordnung: „entre cuyos robledales se agazapan“; neue Unterordnung: „dejando de avanzada los blancos campanarios“; weitere Unterordnung: „que se envían con sus vibrantes lenguas mutuos saludos de paz y de alianza desde la una a la otra ribera“. Wir haben uns damit weit von dem sprachlichen Oberbegriff entfernt, der aber trotz aller syntaktischen Unterordnungen und Verbindungen im Vordergrund bleibt: „un extenso valle“. Von hier fällt die Sprachkurve hin zu den verschiedenen Einzelheiten, die sich zwangsläufig auseinander ergeben.

Ebenso „Peñas arriba“ (S. 32). Hauptsatz: „era verdaderamente hermosa aquella planicie que se perdía de vista hacia el Sur“; damit

ist der äußere Umfang des Bildes herausgestellt. Syntaktisch gliedern sich an diesen Hauptsatz die abhängigen Satzkonstruktionen, Partizipien, nebengeordnete Substantiva mit oder ohne adjektivisches Attribut:

1. „circundada de altos montes“,
2. „adornada de cuantos accesorios pintorescos puede imaginar un artista aficionado a aquel género de cuadros“,
3. „praderas verdes, manchas terrosas, esbeltos montículos, cauces retorcidos con orillas de arbolado, pueblecillos diseminados en todas direcciones“.

Alle diese Einzeleindrücke sind für sich gesehen parataktisch gegliedert, stehen aber doch in Hypotaxe zu dem einleitend gegebenen Oberbegriff.

Ebenso „Peñas arriba“ (S. 158/59). Der beherrschende Haupt-eindruck wird durch zwei einleitende Hauptsätze herausgestellt: 1. „roto, despedazado y recogido así el velo que me había ocultado la realidad del panorama, se destacó limpia y bien determinada la línea de la costa sobre la faja azul de la mar“; 2. „y aparecieron las notas difusas de cada paisaje en el ambiente de las lejanías y en los valles más cercanos“. Davon abhängig (hypotaktisch zu diesen Sätzen) eine Reihe von Substantiven mit einem charakterisierenden Adjektiv: „las manchas verdosas de las praderas, los puntos blancos de sus barriadas, los toques negros de las arboledas, el azul carminoso de los montes, las líneas relucientes de los ríos culebreando por el llano a sus desembocaduras, las sombrías cuencas de sus cauces entre los repliegues de la montaña“. Die abschließend noch einmal zusammenfassenden Partizipien „ordenados y compuestos“ zeigen deutlich Peredas Streben nach festem Mittelpunkt, nach einheitlicher Zusammenfassung.

Ebenso „De tal palo“ (S. 10). Übergeordnete Feststellung durch einleitenden Hauptsatz: „presupuesto que el lector sabe lo que es una hoz, repítrole que la de mi cuento es muy angosta“. Davon abhängig:

1. „lo que es causa de que el río tenga poco espacio en que tenderse, y de que se estire y se retuerza“,
2. „álzanse los dos taludes de las montañas casi a pico“,
3. „circunstancia que no les impide estar bien revestidos de césped y jarales“.

b) Ansteigende Sprachkurve zu einem Höhepunkt hin.

„Don Gonzalo“ (S. 11-12). Das Landschaftsbild wird beschrieben in der Weise, daß zunächst die Einzelkomponenten parataktisch nebeneinander gesetzt werden; trotzdem besteht auch hier eine innerliche Verbindung mit dem zusammenfassenden Abschluß, der am Ende der Schilderung steht.

1. „que con tocas de nieve se engalanan las crestas de las montañas del horizonte“;

2. „entanto las más cercanas lucen en sus faldas, entre escuetos y ennegrecidos robledales, los verdes remiendos de sus brañas y el rojo mate de sus reseco helechales“;

3. „que el suelo del valle remeda, con ventajas, un tapiz de terciopelo partido por ancha cinta de plata“;

4. „que el sol moribundo“ — weitere Nebenordnung mittels einer Partizipialkonstruktion — „hiriendo las cimas de nuestra izquierda — parece que saca de sus blancos capillos haces de oro entre polvo de diamantes“;

5. „mientras los montes del otro lado se rebujan en las húmedas sombras de la tarde“. — Alle diese für sich nebengeordneten Sätze werden abschließend zusammengefaßt in dem beherrschenden Oberbegriff: „que todo este conjunto se le ofrezco al lector como un detalle de carácter . . . en el maravilloso panorama montaños.“ Der sprachliche Höhepunkt, auf den die ganze Schilderung hindrängt, ist hier gegeben durch die deutlich abgehobenen substantivischen Zusammenfassungen „todo este conjunto“ und „maravilloso panorama montaños“.

Ebenso „De tal palo“ (S. 11): zunächst eine Reihe von Substantiven mit adjektivischem Attribut:

1. „el áspero graznido de la ronzuella“;

2. „el grito lamentoso del cárabo solitario“;

3. „el susurro de la brisa entre el follaje“;

4. „y el sordo murmurar del río oculto en las asperezas de su cauce“;

dann erst Hauptsatz:

„son de ordinario los únicos ruidos de aquella soledad melancólica y bravía“.

Auch dieser Hauptsatz steht noch in sprachlicher Unterordnung zu einem noch folgenden Oberbegriff, ebenso die beiden folgenden Hauptsätze:

1. „los caminantes oyen el son de sus cantares“, untergeordnet: „repercutido en los repliegues de los taludes“;

2. „y hasta un suspiro halla en ocasiones eco misterioso que le repita y le propague“. Dann erst folgt die abschließende Zusammenfassung mittels eines einfachen, wirkungsvollen Aussagesatzes: „nada más tranquilo que aquella naturaleza lóbrega y meditabunda“.

Ganz deutlich wird der Verlauf der ansteigenden Sprachkurve auch in „Don Gonzalo“ bei der Beschreibung des Pferdes (S. 7):

1. „trepano por la vertiente occidental de un empinado cerro se retuerce y culebrea una senda“;

2. „que a ratos se encoge y a ratos se ensanche“;

3. „buscando los puntos más salientes“;
 4. „así va llegando hasta la cima“;
- dann folgt die zusammenfassende Auflösung mit:
 „tiéndose y descendiende“.

Dieser sprachliche Stil in seinem Verlauf von der Hervorkehrung des beherrschenden Eindrucks zu den Einzeleindrücken oder umgekehrt entspricht genau der Beziehung von Peredas Landschaft zum Bildhaften. Auch bei der Betrachtung von Bildwerken heftet sich der Blick des Beschauers zunächst auf eine hervorragende Besonderheit und dann auf die Teilkomponenten; oder umgekehrt wirkt sich zunächst die Fülle der Einzeleindrücke auf den Betrachter aus, ehe er zu einer Fixierung des Wesentlichen, des beherrschenden Eindrucks gelangt. Die Fülle der syntaktischen Unterordnungen unter einen Oberbegriff macht den Stil von Peredas Landschaftsschilderungen schwer, wuchtig und voll; immer wieder erscheinen Partizipial- oder Gerundialkonstruktionen, nebeneinandergestellte Substantiva mit oder ohne adjektivisches Attribut; untergeordnete Sätze sind wieder in neue Nebensätze zerteilt. Dieses Anhäufen von Einzelheiten, die in ihrer scharf umrissenen Klarheit die verschiedenen Aspekte des Landschaftsraumes dem Leser deutlich vor Augen führen, ist ein typisches Kennzeichen des realistischen Stils. Auf einer kleinen Fläche wird das Charakteristische der betreffenden Landschaft deutlich herausgearbeitet, so daß die Landschaften in ihrer präzisen Klarheit wie erhabene Reliefs ausgemeißelt erscheinen.

2. Auflockerung des realistischen Stils.

Dieser objektiv erzählende Stil erhält eine gewisse Auflockerung durch starke persönliche Stellungnahme des Autors, aus dem Bestreben heraus, die Flächenwirkung für einen Augenblick vergessen und das subjektive Element in der Schilderung erscheinen zu lassen. Dieses Kunstmittel dient dazu, die Schilderung lebensvoller zu gestalten, das unpersönlich Schildernde durch persönliche Stellungnahme zu variieren und zu beleben. Diese Auflockerung des realistischen Stils geschieht bei Pereda durch eine Reihe sprachlicher Kunstmittel.

a) Die Schilderung wird belebt durch kurze Ausrufe.

Der kurze Ausruf läßt am stärksten das affektbetonte Element zum Ausdruck kommen. „De tal palo“ (S. 10/11): Die objektive Schilderung wird plötzlich unterbrochen durch den Ausruf: „¡y es de ver como estos árboles se agarran a las laderas para tenerse derechos, y alargan sus copas a porfia para recoger al paso los pocos rayos del sol que se atreven a colarse por aquella rendija!“ Der Leser wird durch diese Stellungnahme des Autors neu angeregt, die An-

schaulichkeit und Plastik des ganzen Bildes wird ihm eindringlicher und wirkungsvoller nahegebracht.

Ein paar Zeilen weiter dient der Ausruf als Spannungsmoment. Duster sinnende Ruhe lagert sich um die Schlucht. Am Schluß der Schilderung plötzlich der Ausruf: „¡la calma de los volcanes!“ Damit sieht Pereda von sich aus jene geheimnisvolle Stille unter dem Blickpunkt der trügerischen Ruhe.

Die Schilderung des Sturmes in „El sabor“ (S. 312) wird durch eine ganze Reihe kurzer Ausrufe lebendiger: „¡que estruendo! ¡qué empuje! ¡qué acomeridas aquellas!“ (S. 314): „¡qué acongajado aspecto ofrecían aquellas casas con los ojos cerrados, y aquellos árboles contraídos y tiritando!“ Ebd. vom personifizierten Sturmwind: „¡con qué astucia rastreaba los suelos y husmeaba los hogares, buscando una chispa que llevarse al pajar para regalarse con el espectáculo de un incendio!“ Am Abschluß der Schilderung (S. 316): „¡qué triste cuadro contemplaron entonces los ojos!“ Ebd. (S. 27): „¡hermoso cuadro, en verdad!“ „La puchera“ (S. 5): „¡labor de titanes!“ Pereda hält plötzlich inne und wie von Staunen ergriffen über die gewaltigen Umwälzungen des Landschaftsbildes in grauer Vorzeit schiebt er den Ausruf ein. „Peñas arriba“ (S. 34): „¡pero qué tierra, divino Dios!“ Ebd. (S. 36): „¡y por Dios crucificado que no era poco!“ Ebd.: „¡pero lo demás!“ Der gewaltige Eindruck der Berglandschaft veranlaßt Marcelo zu diesen Worten. Für das Empfinden des Lesers tritt er aber hier zurück, und der selbst von der Größe seiner Schilderung überwältigte Dichter dominiert im Bewußtsein des Lesers. Ganz deutlich wird das bei dem letzten der drei zitierten Ausrufe: „¡pero lo demás!“ dessen abrupte Form von starker Begeisterung Zeugnis ablegt.

Derartige Ausrufe stehen in den meisten Fällen am Abschluß eines Absatzes, eines gedanklichen Einschnittes, erfüllen also in affektbetonter Form die Funktion einer rückschauenden Betrachtung des Autors. Allerdings sind sie verhältnismäßig selten anzutreffen. Der realistische Dichter legt nicht gern sein unmittelbares Empfinden frei; nur gelegentlich wird die objektivierende Schilderung unterbrochen, um aber sofort wieder in den eigentlichen schildernden Stil überzugehen.

b) Die direkte Anrede an den Leser.

Bei der zweiten Form der Auflockerung des realistischen Stils erscheint das Affektbetonte schon stark abgedämpft, dort, wo es sich um die direkte Anrede des Autors an den Leser handelt. Dieses sprachliche Kunstmittel soll nicht so sehr die Stellungnahme des Dichters herausheben, sondern vielmehr das Verhältnis zwischen

Autor und Leser in zwangloser Form enger verknüpfen¹). „Escen. mont.“ (S. 115): „y paren ustedes de escuchar porque ningún otro ruido indica que vive aquella mustia y pálida naturaleza“; ebd. (S. 453): „Comillas, lector, en la costa, a seis leguas al Noroeste de Santander . . . es una población verdaderamente deliciosa“. „Don Gonzalo“ (S. 7): „por esta senda arriba me va a acompañar el lector breves momentos, si quiera orientarse con facilidad en el terreno en que van a desenvolverse los sucesos“. Ebd. (S. 12): „orientado ya en el teatro de los sucesos, puede el lector retirarse de la escena, bien entendido que su presencia en ella ha de servirme de estorbo más que de otra cosa“. „El sabor“ (S. 26): „entre tanto, hágame el obsequio de subir conmigo al campanario, en la seguridad de que no ha de pesarle la subida. Y pues acepta la invitación, vamos andando“. (S. 27): „la altura del observatorio nos permite examinar el paisaje en todas direcciones“. „De tal palo“ (S. 10): „presupuesto que el lector sabe lo que es una hoz, repítrole que la de mi cuento es muy angosta“. Ebd. (S. 13): „y por ende, que no crea el lector que este modo de comenzar un libro implica la necesidad de que corresponda la magnitud de la escena a la grandiosidad del escenario“. „Don Gonzalo“ (S. 12): „todo este conjunto de maravillas se le ofrezco al lector como un detalle de carácter“. Ebd. (S. 9): „y aconsejo al curioso lector que no se canse en buscarle en el mapa²)“.

In allen diesen Beispielen ist der Leser eine dem Dichter zunächst fernstehende Persönlichkeit, die erst durch imperativische oder vokativische Anrede in den Gang der Handlung einbezogen wird.

Demgegenüber finden sich auch Beispiele, in denen der Autor gleich zu Beginn mit dem Leser eine Einheit herstellt. „Don Gonzalo“ (S. 8): „Supongámonos pues, colocados ya sobre la cumbre de Carras-cosa, y mirando hacia la parte opuesta a la vertiente por la cual hemos subido“. Ebenso „Escen. mont.“ (S. 150): „imaginémonos ahora que está lloviendo, desde hace ocho días, pero del Noroeste, con temporal recio afuera“. Ganz deutlich ist die enge Beteiligung des Lesers an der Entstehung des Landschaftsbildes in „De tal palo“ (S. 113): „y luego colocáramos una casita agazapada debajo de su ancho alero“. — (S. 114): „y tendríamos, lector discreto, pintiparado a Valdecines“.

Sprachlich wird diese Verbundenheit durch die erste Person Pluralis des betreffenden Verbums ausgedrückt.

¹) Vgl. Petriconi, „Geschichte der spanischen Literatur seit 1870“ (S. 18): „Die Schriftsteller der nächsten Epoche (des Realismus) scheinen ihre Gesetze vielmehr vom Publikum zu empfangen . . . sie setzen ihren Ehrgeiz in einen unaufdringlichen, sozusagen gesellschaftlichen Vortrag“.

²) Außerdem gehören auch in diesen Zusammenhang die oben erwähnten Beispiele wo die Landschaft nur angedeutet und in direkter Rede dem Leser die Fixierung des Hintergrundes anheimgestellt wird.

Diese Anrede an den Leser findet sich vor allem in den Skizzenbänden der Frühzeit und in den Werken der mittleren Schaffenszeit des Dichters. In „Sotileza“, „La puchera,“ und „Peñas arriba“ findet sich kein Beispiel dafür. Man kann also von einer Entwicklung des Stils der Landschaftsschilderungen Peredas sprechen, und ein Zurücktreten und gänzliches Schwinden der subjektiven Form der Anrede in den letzten Werken feststellen, in denen der objektiv-schildernde Stil am stärksten ausgeprägt ist.

3. Dialogisierte Naturschilderung.

Die Naturschilderung in Dialogform ist die dritte der Möglichkeiten, die objektive Schilderung zugunsten einer subjektiveren Gestaltungsform aufzulockern; das subjektive Element wird aber in diesem Falle nicht, wie beim Ausruf oder der direkten Anrede, vom Dichter selbst in die Schilderung hineingetragen, sondern von den handelnden Personen, die den Gegenstand der Schilderung in eine Reihe von persönlichen Beziehungen auflösen.

Diese dialogisierte Naturschilderung zeichnet sich durch eine außerordentliche Lebendigkeit der Dialogführung aus, die sich gelegentlich zu einem dramatisch zugespitzten Ganzen erweitern kann, sie erhält eine charakteristische Färbung durch Hinzunahme volkstümlicher Vorstellungen und Ausdrucksmittel und offenbart häufig einen schlichten Humor.

Die einfachste Form der Dialogführung, wo der eine Gesprächspartner fast allein die Unterhaltung bestreitet, während der andere Teil sich auf das Zuhören beschränkt, findet sich in „Al primer vuelo“, wo sich der Dialog stark dem Monolog nähert. Don Alejandro führt seine Töchter Nieves und Catana in ihrem neuen Besitztum herum und zeigt ihnen dabei einen Ausblick auf das Meer. Beide sind von der Größe des Anblicks überwältigt (S. 83): „Don Alejandro se gozaba como un chiquillo en el éxtasis de las dos“. Dann beginnt Alejandro, der alte Landjunkler, seine Schilderung mit den humoristischen Worten: „y no se me salga ahora con que se ha visto la mar en Cádiz o en Bonanza, ¡canástoles! porque no admito la comparación. Mar será ella, como son mares otras muchas que se pudieran citar; pero no son esto, ni por lo grande, ni por lo hermoso“ Seine humoristisch-burschikose Art drückt sich sprachlich durch häufig eingeschobene Kraftausdrücke aus wie: „¡échate léguas de mar!“ „¡canástoles!“ „¡Ah, lagartija de secano!“ Er umschmeichelt das Meer mit seinen Worten: „llano y sosegadito está ahora como el cristal de un espejo“. Das Suffix -ito drückt die friedlich-beschauliche Ruhe, die er empfindet, aus¹⁾. Aber bald schlägt sein Tonfall um und geht in

¹⁾ Vgl. F. Krüger, „Einführung in das Neuspanische“, Leipzig-Berlin 1924, S. 41.

eine starke affektbetonte Ausdrucksweise über: „pero no sé si os diga, que le prefiero y me gusta más cuando se le hinchan las narices . . . oh, ¡lagartija de secano!“ Er vergißt fast, daß er Zuhörer hat und verliert sich in eine sich immer steigende Begeisterung: „aquí te quisiera yo ver cuando esta llanura se encrespa y ruge y babea y comienza a hacer corcovos, y echa las crines al aire y no cabe en su redondel, y embiste contra las barreras bramando a más y mejor, y se esquila canto a canto, y vuelve a caer y vuelve a embestir por aquí, por allá y por cincuenta partes a un tiempo“. Er möchte all die verschiedenen Erscheinungsformen des Meeres in Worte fassen, so daß sich Verbum an Verbum gliedert, bis er die Fülle der sich seinem Bewußtsein ausdrängenden Eindrücke nicht mehr fassen kann und ganz abrupt mit dem interjektionalen Kurzsatz schließt: „¡Dios, qué rugidos aquellos, y qué espumarajos y qué . . . entonces no es azul, como ahora, quíá! . . . en fin que tiene mucho que ver“. Der Ausruf steht hier als Auflösung einer gedrängten Fülle von Verbalinhalten; am Schluß scheint die Stimme sich förmlich zu überschlagen; daher: „qué espumarajos y qué!“ „Was für große Schaumspritzer und was sonst noch mehr!“¹⁾ So charakterisiert Pereda auch rein sprachlich die Naturbegeisterung dieses alten Landjunkers.

Ein ähnliches Beispiel, das sich ebenfalls dem Monolog nähert, ist die Schilderung des Sturmes in den „Escenas montañosas“ (S. 436ff.). Der alte Seemann Tuerto erzählt dem Dichter in epischer Breite seine Erlebnisse während des Unwetters. Während aber Alejandro ein Mann aus gebildetem Stande war, dessen Sprache von volkstümlicher Redeweise unberührt ist, erhält Tuertos Schilderung gerade durch Einbeziehen volkstümlicher Sprechweise ihr typisches Gepräge. Seine Erzählung gibt kein abgeschlossenes Bild des Geschehens; eine Fülle von Einzeleindrücken, die dem Alten gerade ins Gedächtnis kommen, ohne engere syntaktische Verknüpfung ausgesprochen; die noch nachzitternde Erregung wirkt sich in der Zusammenhangslosigkeit des Ganzen aus. „Verá Ud. lo que pasó“, beginnt er seine Schilderung. Ganz unvermittelt geht er dann gleich auf den Höhepunkt des Sturmes ein, der für ihn natürlich im Mittelpunkt des Interesses steht. „Llevónos la galerna, en un decir Jesús, a dos cables de San Pedro del Mar“. Volkstümlich hier die Wendung „en un decir Jesús“. Riesengroß steht vor seinem Bewußtsein der Wellenberg, hier durch „maretazo“ mit dem Augmentativsuffix ausgedrückt. Charakteristisch für seine ganze Schilderung ist die Verbindung von religiöser Denkweise des einfachen Mannes mit abergläubischen Vorstellungen (S. 438): „hay que tener en cuenta, señor, que la mar era un infierno, y tan pronto nos sorbía, como nos soltaba“. Das Meer erscheint als höllisches Unge-

¹⁾ Vgl. A. Braue, „Beiträge zur Satzgestaltung der spanischen Umgangssprache“, Hamburg 1931 S. 15.

heuer, das Menschen und Schiff in sich hineinschlingt. „Al mismo tiempo se alzó a barlovento una mar como no ha visto igual hombre nacido; desplomósenos encima; . . . ni más sentido me quedó que una chispa de él para acabar una promesa que estaba haciendo a la Virgen del Mar“. Auch dieses Gelübde, der heiligen Jungfrau etwas zu weihen, gehört in den Bereich volkstümlicher religiöser Denkweise. Besonders belebt wird die Erzählung noch durch eine eingeschobene kurze Episode zwischen Tuerto und einem anderen Schiffbrüchigen, die keine Naturschilderung enthält, aber typisch ist für die Sprechweise des einfachen Mannes, der plötzlich vom eigentlichen Thema abschweift und eine Nebensächlichkeit breit ausspinnt, ehe er sich wieder zur Hauptsache zurückfindet. Auch in dieser kurzen Episode kommen volkstümlicher Humor und volkstümliche Redeweise zum Ausdruck. Tuertos Gefährte, der in höchster Not ein schwimmendes Ruder zu fassen bekommt, hält sich nur mit einer Hand daran fest. Tuerto ruft ihm zu, er solle auch die andere Hand zur Hilfe nehmen: „¡anade y atráquese! le gritaba yo“. Der andere: „¡que más quisiera yo que poder anadar, retiña!“ Tuerto: „pues, ¿para qué no puede?“ Der andere: „porque me jalan mucho los calzones. Paece que tengo toa la mar metida en ellos, y a más a más se me ha saltao el botón de la cintura“. Tuerto: „¡arríelos, puño!“ Der andere: „¡Tiña, que no puede!“ Tuerto: „¿por qué?“ Der andere: „porque esta mañana se me rompió la cinta del escapulario, y le guardé en la faldriquera“. Tuerto: „¿y qué?“ Der andere: „que si arrío, los calzones se va a pique con ellos la Virgen del Carmen“. Tuerto: „¿y qué que se vaya, hombre, no es más que la estampa de ella?“ Der andere: „pero está bendita, ¡retiño! y si ella se va a fondo, quien me sacara de aquí, animal!“ Volkstümlich in diesem Dialog sind: die häufige Verwendung von Flüchen und Beschwörungsformeln: „retiña“, „retiño“, „tiña“, „puño“; die Anrede: „¡animal!“ die Anknüpfungsformen, die ganz aus der Situation des Gesprächs hervorgehen und direkt das Wort des Partners aufgreifen, wie die Antwort „que si arrío“ auf die Frage „¿y qué?“ oder „y qué que se vaya“ und „tiña que no puedo“; schließlich der Ersatz des h durch j, ein typisches Merkmal des Montañadialektes¹⁾ und die Form paece für parece.

Während in diesen beiden Beispielen die Dialogform innerhalb der Naturschilderung mehr zurücktrat, zeigen einige andere Beispiele reine Dialogführung. So das kurze Gespräch zwischen Ana und María in „El sabor“ bei der Betrachtung des Mondes (S. 170ff.). Ana beginnt: „¡mírala, mujer, que rechonchaza y papujona sale ahora . . . ; de qué buena gana la daba un par de carrilladas en aquellos mofletes! Aso-mando entre las nubes me recuerda la cara de tía Pepa Tortas cuando

¹⁾ Vgl. García-Lomas (S. 40): „una de las más castizas en lenguaje montañés es la de convertir la h en j, ya sea inicial o interna“.

se quita la muselina“. Auch hier trägt das Mädchen aus dem Volk eine humoristische Note in die Schilderung, die sich in der Nuancierung der einzelnen Beiworte für den Mond kundtut: „rechonchanza“, „papujona“, „aqueellos mofletes“, was „klein und rund“, „pausbäckig“ bedeutet; der Gehalt der Suffixe -aza und -ona ist im Deutschen schwer wiederzugeben; humorvoll auch der Vergleich mit dem Gesicht der tía Pepa Tortas. Der ganze Dialog dreht sich um die Ähnlichkeit des Mondbildes mit menschlichen Zügen; wieder spielt volkstümlicher Aberglaube hinein. Ana erklärt: „justo, lo que ven los muchachos de Cumbrales: una vieja sentada encima de un colono de espinos. Estaba robándolos de noche, y en castigo, la sorbió la luna.“ „Así dicen“, antwortet María, „por bien poco se atufó esa señora . . . si el robo hubiera sido de un bolsillo de onzas siquiera!“ Volkstümlich die Form „se atufó“, ein archaistischer Ausdruck für „böse werden“. Das Gespräch geht weiter: „¡esta sí que no es ilusión. Ana! . . . Mira aquella nube amarillenta y sola, a la derecha de la luna; ¿has visto cosa más parecida a un león agazapado?“ María antwortet: „algo tiene de eso, efectivamente . . . pero si a ver vamos, mira estas pardas de la izquierda: yo veo en ellas un caballo a escape, y otro a su lado mordiéndoles las crines; y detrás, un rebaño . . . no sé de qué; y hasta los pastores con sus palos“. Im naiven Plaudertonbringen die Mädchen einen Vergleich nach dem anderen, ganz der augenblicklichen Betrachtung hingegeben; auch diese Häufung, dieses Nebeneinanderstellen von verschiedenen Vergleichen, das Variieren des gleichen Gedankens ist Charakteristikum volkstümlicher Rede-weise.

In „De tal palo“ wird die Auswirkung des Sturmes auf die beiden Wanderer geschildert (S. 16ff.). Hier weiß Pereda sprachlich zwei verschiedene Menschentypen gegenüberzustellen. Es unterhalten sich Fernando, der freigeistige Ingenieur, und der espolique, ein einfacher Mann aus dem Volke, ganz verwurzelt in Religiosität und volkshafem Aberglauben. Fernandos Redeweise klingt überlegen mit leicht ironisierendem Unterton, gekennzeichnet durch Ausrufen gleichenden Kurzsätzen (S. 17): „¡vaya, una noche de perros!“ Die Frage nach dem besten Weg aus der Schlucht beantwortet der espolique mit umständlicher Breite, voller Moral und Spruchweisheit: „por todas partes se va a Roma, como dijo el otro“; oder „todo el aquel está en ir por derecho o en arrodear medio mundo“; erst dann beantwortet er die Frage. Fernando unterbricht ihn, unwillig klingen seine Worte: „parece que el huracán nos estaba aguardando en ella“. Aber den espolique kann nichts erschüttern. Fernando möchte seinen Glauben wanken machen: „por consiguiente, ¿no estarás muy seguro de que, como pecador, no te parta un rayo?“ Der andre weist hin auf seinen Schutzpatron, auf den alten Spruch: „para la ira de Dios

no hay castillo fuerte“ und bringt dann alten volkstümlichen Aberglauben vor (S. 18): „y eso que dicen lenguas que si estos temporales los traen conjuros que se hacen a gentes con sus mases y sus menos de demoniura, y que si estos truenos y pedriscos son los mengues que ajuyen del hisopo del señor cura cuando lee los Evangelios“. Die mengues sind typisch für den Montanaglauben¹⁾. Auf die lange Erklärung antwortet der Ingenieur mit einem gleichmütigen: „¿todo eso dicen?“ Gerade in dieser Unterhaltung tritt die für volkstümliche Redeweise charakteristische Anwendung von Spruchweisheit hervor. Die Landschaft erscheint hier lediglich als Reflex des Gesprächs der beiden Wanderer.

Der Montañadialekt tritt besonders stark an den Stellen hervor, wo der espolique sich mit Marcelo über die verschiedenen Landschaftsaspekte unterhält („Peñas arriba“ S. 28). Marcelo fragt: „¿Es éste el Ebro?“ Der espolique antwortet: „¿El Ebru? ... repitió el espolique admirado de mi pregunta — Echeli un galgu ya, por el andar que yevaba cuando le encontremus nacienti. Este es el Iger, que sal de aquellus montis de acuyá enfrenti. Pero bien arrepará la cosa, no iba usted muy apartau de lo justu, porque si no es el Ebru ahora propiamenti, no tarda muchu ratu en alcanzali pa dirse juntos los dos en una mesma pieza por esus mundus ayá; y tan Ebru resulta ya el unu como el otro“. Marcelo fragt: „Y este valle, ¿como se llama?“ Der andere: „Esta parte de él que vamos pisandu, pa el cuasi, Campoo de Arriba“. Eine Fülle von regionalistischen Spracheigenheiten tritt in den Worten des Führers auf: Der Ersatz des o durch u: „Ebru“, „galgu“, „encontremus“, „aquellus“, „apartau“, „justu“, „muchu“, „ratu“, „juntos“, „esus mundus“, „unu“, „otru“, „pisandu“; der Ersatz des e durch i: „echeli“, „nacienti“, „montis enfrenti“, „propiamenti“, „alcanzarli“. Der Ersatz des palatalen l durch y: „yevaba“, „aya“, „acuyá“. Hier spricht ein Montañabauer über die heimische Landschaft in seiner Ausdrucksweise; gerade die Verwendung des Dialektes verleiht der Schilderung einen unvergleichlichen Hauch bodenständiger Wirklichkeit.

Dasselbe gilt von dem Dialog auf S. 30. Marcelo: „¿por donde tomamos ahora, y adonde iremus a salir?“ Der espolique: „¿vey usted enfrenti de nos, aya-rriba, aya-rriba de tou una coya (collada) entre dos cuetus ... vamos, al acabar de esta primera sierra?“ Marcelo: „Si la veo“; der andere: „Pos guenu: ¿vey usted tamién por entre los dos cuetus de la coya, otra lombá más alta que cierra tou el boqueti?“ Marcelo: „La veo“; der andere: „pos por ayí hemos de pasar“. Marcelo: „¿por entre los dos cuetos?“ Der andere: „por encima de la lombá que va del unu al otro“. Marcelo: „¿por encima

¹⁾ García-Lomas erklärt (S. 240—41): „espíritus maléficós“ und fixiert diesen Aberglauben auf „la región occidental de la Montaña“.

de aquella última?“ Der andere: „por encima de la mesma“. Marcelo: „¡pero, hombre, si sobre aquella loma no se ve más que el cielo!“ Der andere: „pos crea usted, que, así y con tou, hay mucha tierra que pisar al otro lau“. Auch hier wieder u für o und i für e; typisch auch der Ausfall des intervokalischen d in „tou“, „lau“, „coya“ für „todo“, „lado“ und „collada“. Ebenso der Dialog auf S. 32 und 38 über die neuen Ausblicke der Landschaft.

Im Mittelpunkt der dialogisierten Naturschilderung steht als wichtigstes Stilelement die Verwendung volkstümlicher Anschauungen (Aberglaube, Spruchweisheit) und volkstümlich-regionalistischer Rede-weise. Dadurch, daß Pereda gern einen Montañabewohner einem Mann der gebildeten Klasse im Dialog gegenüberstellt, hebt sich der Montañadialekt wirkungsvoll von dem nichtdialektischen Spanisch ab. Die Landschaft selbst wird durch diese Verwendung dialektischer Ausdrucksweise anschaulich von anderen spanischen Regionen abgehoben und erhält in besonderem Maße das Gepräge regionaler Bedingtheit.

B. Wortkunst.

1. Das Verbum.

Peredas Neigung, die ihn umgebende Natur als lebendige Wesenheit, als immer bewegtes Ganzes zu sehen, tritt auch in der Wortkunst seiner Schilderungen hervor, in denen der Gebrauch des Verbums eine wichtige Rolle spielt. In den wenigsten Fällen drückt ein einzelnes Verb die Dynamik des Geschehens aus; gerade die Häufung von Verben, die Variierung des einen durch ein anderes, das einen ähnlichen Gehalt besitzt, ist charakteristisch für Peredas Wortkunst. Sogar innerhalb der statischen Hintergrundbilder sind oft kurze Teilausschnitte in dynamischer Bewegung gesehen und durch eine Häufung von Verben belebt, um so die ganze Schilderung aufzulockern. Aber auch dort, wo Pereda nur ein einzelnes Verb anwendet, wohnt diesem ein stark veranschaulichender bildlicher Gehalt inne.

a) Das Einzelverb zur Hervorhebung des bildlichen Gehaltes.

Pereda wählt das Einzelverb nicht willkürlich, sondern immer in der Absicht, den betreffenden Aspekt der Schilderung für sich als anschauliches belebtes Ganzes zu sehen. Dabei läßt er häufig die gleichen dichterischen Vorstellungen sich wiederholen, oder variiert sie nur wenig; zeigt überhaupt eine bestimmte Neigung, die einmal gewählte Ausdrucksweise an anderen Stellen wiederkehren zu lassen.

Der Verlauf eines Weges wird durch das Verbum *serpentear* ausgedrückt. „De tal palo“ (S. 13): „el angusto sendero que serpentea“;

„Pedro Sánchez“ (S. 25): „sobre el camino que serpenteaba cuesta arriba“; oder „Peñas arriba“ (S. 163): „la bien trillada senda que culebrea por la ladera del cerro“; ebd. (S. 27): „el sendero se arrastraba“; „Al primer vuelo“ (S. 81): „vedle (el sendero) aquí, arrastrándose debajo del mismo balcón en que estamos“; ebd. (S. 40): „por allí se deslizaba la vereda“; ebd. (S. 175): „volví los ojos al sendero de la montaña, y le ví trepar entre los pedruscos“. Alle diese Verben dienen der bildlichen Hervorkehrung der Bewegungen des Weges: das Schlängeln, Gleiten, sich aufwärts Schleppen und Klettern wird deutlich.

Die Bewegungen und akustischen Eindrücke des Flusses. „De tal palo“ (S. 8): „continúa después deslizándose unas veces“; ebd. (S. 82): „el río se desliza alejándose“; ebd. (S. 114): „cuando tomáramos la linfa de un manantial y la dejáramos ... arrastrarse a las puertas de este caserío“; „El sabor“ (S. 28): „los varios regatos que vimos deslizarse al otro lado de la vega“; „Peñas arriba“ (S. 28): „un río de sosegado curso que serpeaba por el valle“; ebd. (S. 159): „las tiras relucientes de los ríos culebreando por el llano“; ebd. (S. 24): „se veían surgir reborbollando los copiosos manantiales del famoso río“; ebd. (S. 40): „la barranca, en cuyo fondo refunfuñaban las aguas de los regatos vagabundos“; „De tal palo“ (S. 259): „aquellas aguas enroscándose como rabiosas serpientes fugitivas“; „Peñas arriba“ (S. 72): „el continuo zumbar del río en su cañada“; ebd. (S. 321): „otros rumores que los del río muy encrespado con los tributos de las pasadas lluvias“; ebd. (S. 333): „el incesante bramar del Nansa“. Auch hier hat Pereda verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung: neben dem allgemein gebräuchlichen „serpear“, „culebrear“, auch „deslizarse“ und „arrastrarse“ und das wirkungsvolle „reborbollar“ und „refunfuñar“, das schallnachahmende „Sprudeln und „das finstere Grollen“, und „enroscarse“, das „schlangenartige Winden“. Für die akustischen Eindrücke „zumbar“ und „bramar“; fein abgeschattiert: das „Summen“ und das „Brüllen“. Immer steht ein Bild vor den Augen des Dichters, immer lebt der betreffende Aspekt der Natur.

Die Bewegungen des Lichtes und der Farben „De tal palo“ (S. 29): „titilaba la luz de algunas estrellas sobre las fajas de transparente azul“; ebd. (S. 261): „bañaban los rayos del sol en torrentes de luz los montes y la llanura“; ebd. (S. 262): „nació la luz esplendorosa que inundaba el pueblo y el valle y las montañas“; ebd. (S. 261): „la vida y el regocijo que pródiga derramaba en aquel instante la naturaleza“; „Peñas arriba“ (S. 153): „un altísimo y lejano picacho en cuya cúspide se estrellaba el primer rayo del sol“; „La puchera“ (S. 170): „el rayo de luz se estrellaba en el cielo“; „Peñas arriba“ (S. 157): „el sol hiriéndole con sus rayos“; ebd. (S. 301): „centelleaba

el sol al herirla de frente con sus rayos“; ebd. (S. 371): „el sol saludó al valle con sus rayos que chisporroteaban sobre la nieve“; „Sotileza“ (S. 570): „se atrevió a mirar . . . al inmenso desierto en cuya inquieta superficie comenzaban a chisporrotear los primeros rayos del sol“; ebd. (S. 50): „el sol, despilfarrando alegre sus haces de luz, que centelleaba entre los pliegues de la bahía“. Neben allgemeinen Bezeichnungen wie „in Licht baden“, „mit Licht überschwemmen“ stehen das anschaulichere „estrellar“ und „centellar“ vom Funkeln der Sonnenstrahlen, in denen „estrella“ und „centella“ (Stern und Funke) enthalten ist; besonders plastisch auch „herir“ von Sonnenstrahlen: „treffen“, „verwunden“; vom scharfen Auftreffen des Lichtreflexes auf die Berge. Am anschaulichsten „chisporrotear“ und „despilfarrar“: „Funken sprühen“ und „Lichtmassen verschwenderisch ausgießen“. Dahinter steht immer das Bild irgendeiner überirdischen Macht, die Licht und Sonne spendet.

Auch andere Aspekte der Natur sind durch Verwendung des Verbuns in die Sphäre des Belebten mit bildlichem Gehalt erhoben. „De tal palo“ (S. 10): „;y es de ver, como estos árboles se agarran a las laderas para tenerse derechos!“; wie lebende Wesen krallen (garra!) sich die Bäume fest, um sich zu halten; ebd. (S. 261): „undulaban las praderas del valle“, die Wiesen wogen (unda!). „Peñas arriba“ (S. 36/37): „aquel cielo que iba encapotándose poco a poco“, der Himmel bedeckt sich, er hüllt sich in einen Mantel ein; „Peñas arriba“ (S. 18): „aquellos montes encapuchados de neblinas“; wo dieselbe Vorstellung zugrundeliegt; und ebd. (S. 42): „montes como encapuchados de espesa niebla“; und (S. 79): „una contradanza de colosos encapuchados“; ebd. (S. 31): „callejones sarpullidos de cantos removidos y descarnados por el constante fluir de los regatos“, breite Pässe (im Gebirge) zerstoehen von Felsblöcken; „sarpullir“ eigentlich: „von Flohstichen zernagen“; ebd. (S. 42): „montes erizados de crestas blanquecinas“ Berge auf denen sich weißliche Kuppen emporsträuben (erizo, Igel!); ebd. (S. 79): „un pedregal erizado de malezas y surcado de senderos“.

Einen besonderen Grad der Anschaulichkeit erreicht Pereda auch durch die Verwendung des Verbuns bei Farbbezeichnungen. „El sabor“ (S. 38): „en junio, cuando ya verdaguea el maíz“; „Peñas arriba“ (S. 33): „me atreví hallarle más semejante a los valles de Navarra cuando aun verdaguean en el campo sus sembrados“; „El sabor“ (S. 432): „blanqueaban los altos picos lejanos cargados de nieve“; „Sotileza“ (S. 568): „a la derecha, rojeaban los arenales de las Quebrantas“. Diese von den Merkmalsbezeichnungen abgeleiteten Verben bezeichnen die feinen Farbnuancen des roten, grünen oder weißen Schimmerns, sie stehen besonders an solchen Stellen, wo es sich um Farbübergänge im Landschaftsbild handelt.

b) Häufung von Verben zur Nuancierung der verschiedenen Bewegungsinhalte.

Das starke Gefühl für Dynamik des Geschehens, das Pereda inne-
wohnt, veranlaßt ihn, belebte Teile seiner Naturschilderungen gegen-
seitig zu variieren, und die einzelnen Bewegungsinhalte abzuheben,
um so eine stark belebte Anschaulichkeit in Übergängen und Kon-
trasten hervorzurufen.

Die Bewegungen des Flusses. „Don Gonzalo“ (S. 8): „continúa después deslizándose unas veces, despeñándose otras, rugiendo acá, tronando allá y murmurando siempre contra las estrecheces“. „De tal palo“ (S. 10): „lo que es causa de que el río tenga poco espacio en que tenderse, y de que se estire y se retuerza“; ebd.: „el río muge espumoso, y salta y se despeña, y se lleva por delante árboles y terrenos“; ebd. (S. 15): „el río seguía mugiendo, el viento rebramando, el agua cayendo“. „Peñas arriba“ (S. 75): „bajaba el río a escape, dando tumbos y haciendo cabriolas y bramando en su cauce“. Pereda liebt einengewissen rhythmischen Ablauf der Bewegungen, indem er zunächst den Hauptgedanken herausstellt und daran die verschiedenen Bewegungsinhalte angliedert, die in verschiedener Anzahl erscheinen. Die Bewegungsinhalte für sich betrachtet sind wieder anschaulich belebt: „deslizarse“, „despeñarse“, „estirarse“, „retorcerse“, „tenderse“, „saltar“, „bajar a escape“, „dar tumbos“, „hacer cabriolas“, d. h. „gleiten“, „herabstürzen“, „sich dehnen“, „sich winden“, „sich strecken“, „springen“, „eilends herabsteigen“, „Sprünge machen“, „Kapriolen schießen“. Auch die akustischen Eindrücke sind variiert: „rugir“, „tronar“, „murmurar“, „rebramar“, d. h.: „brüllen“, „donnern“, „murmeln“, „wildbrüllen“. Auch „Al primer vuelo“ (S. 83): „aquí te quisiera yo ver cuando esa llanura se encrespa y ruge y babea y comienza a hacer córcovos, y echa las crines al aire, y no cabe ya en su redondel, y embiste contra las barreras bramando a más y mejor“. Durch Anwendung von verschiedenen Verben ist das ganze Bild in Bewegung aufgelöst: „encrespase“, „rugir“, „babear“, „hacer córcovos“, echar las crines“, „embestir bramando“; durch Verwendung der Personifikation wird dieses Auflösen in Tätigkeit noch gesteigert.

Die Bewegungen der Luft, des Sturmes und des Windes. „De tal palo“ (S. 11): „el huracán silba y brama haciendo a ratos enmudecer al río“; ebd. (S. 12): „retumba el estallido del trueno y crece y se multiplica de cueva en cueva y de peñasco en peñasco“; ebd.: „como retumban allí los truenos y brama el viento mismo“; „El sabor“ (S. 311) vom Spiel des Windes mit Zweigen und Sträuchern: „doble-
gaba a las más y bamboleaba a los otros“; und (S. 313): „recogía las hojas dispersas ... y las arrinconaba ... en un solo montón; en-

crespábale, revolvíale, alzábale del suelo, y en rápido y sonoro remolino subíale más alto; allí le cernía, le ensanchaba, le encogía, le alargaba, dejábale descender nuevamente; y cuando le tenía en el suelo, dispersaba de un soplo todas las hojas . . . volvió a reunir las y comenzaba a amontonarlas, y a cernirlas a subirlas y a bajarlas, y a darles libertad otra vez, y otra vez a recogerlas“; hier ist das Spiel des Windes mit den Blättern sprachlich betrachtet aufgelöst in ein Spielen und Treiben mit verschiedenen Verben, die diese Tätigkeit überaus anschaulich machen, wobei auch der rhythmische Ablauf der Schilderung zu beachten ist; ebd. (S. 3/4): „con que astucia rastreaba los suelos sy husmeaba los hogares“; ebd. (S. 315): „silbaba furioso en huecos y rendijas, bufaba en los arbustos, bramaba en los callejones“. Auch hier die verschiedensten akustischen Eindrücke durch verschiedene Verben ausgedrückt: „silbar“, „bramar“, „retumbar“, „bufar“; fein abgeschattiert auch die beiden Verben „rastrear“ und „husmear“ vom Winde, der „herumspürt“ und „schnüffelt“; auch „De tal palo“ (S. 260): „cuando la tempestad le eligió por víctima, gemirían sus ramas azotadas por el viento, y crujirían sus raíces al desprenderse de la tierra“; die Auswirkungen des Sturmwindes durch „gemir“, „azotar“ und „crujir“ ausgedrückt; ebd. (S. 12) Wirkung des Sturmes auf die Bäume: „que son gigantes que en grupos desordenados y tumultuosos riñen y se abofetean, se insultan y se enardecen“; die Bäume sind Giganten, die „streiten“, „sich ohrfeigen“, „sich beleidigen“ und „sich erregen“.

Die Bewegung des Nebels „Peñas arriba“ (S. 158): „poco a poco fueron las nieblas encrespándose y difundándose y con ello alterándose y modificándose los contornos de los islotes, . . . ví las negras manchas de sus moles sumergidas, transparentadas en el fondo; hasta que . . . fué desgarrándose y elevándose en retazos que . . . iban acumulándose en las faldas de los más altos montes de la cordillera“. Hier sind die Bewegungen in Progressivformen gegeben, die gegeneinander abgeschattiert sind; die allmähliche Wandlung kommt deutlich zum Ausdruck: „encrespándose“ und „difundiéndose“, allmähliches sich Kräuseln und Verwischen; „alterándose y modificándose“, allmähliches sich Wandeln und Ändern der Konturen des Landschaftsbildes; „desgarrándose y elevándose en retazos“, allmähliches Zerreißen und Aufwärtssteigen in Fetzen.

Andere Bewegungen innerhalb des Landschaftsbildes. „Don Gonzalo“ (S. 7): „se retuerce y culebrea una senda, que a ratos se ensancha y a ratos se encoge“; die Bewegung des Pfades durch vier verschiedene Verben, in Gruppen zu zweien einander gegenübergestellt: der Pfad „zwängt sich“, „schlängelt sich“, „wird breiter“ und „zieht sich zusammen“. Ebenso „Peñas arriba“ (S. 42): „el camino estrechando y retorciéndose cada vez más“.

„El sabor“ (S. 24) vom Wachsen der Eiche „crece con mucha lentitud; y como si la inacción le aburriere, estira y retuerce los brazos, bosteza y se esparranca y llega a viejo dislocado y con jorobas; jamás, se acicala ni se peina“, die Eiche „dehnt sich und zwingt sich“, sie „gähnt und stellt sich breitbeinig hin“, sie „putzt sich nicht und kämmt sich nicht“. Durch die Verwendung von sechs verschiedenen Verben steht der personifizierte Baum als lebensvolles Ganzes da; ebd.: „la yedra que le oprime y le chupa la savia“, der Efeu bedrängt ihn und saugt ihn aus; dasselbe Bild in „Pedro Sánchez“ (S. 12): „las yedras que le ceñían por un lado y le estrujaban hasta el punto de haber reducido a escombros entre sus brazos temibles medio hastial del Oeste“.

„El sabor“ (S. 33) vom Mais: „dentro de la seca envoltura que chasqueaba y crujía como estrujado papel al secar sobre ella el calor del sol el rocío de la noche“; innerhalb der Hülle „knacken und knirschen“ die Maiskörner.

Die Bewegungen des Lichtes. „El sabor“ (S. 309): „sobre las lomas del Sur relucía, fulguraba el celaje“; ebd. (S. 351): „los tejados de Cumbrales relucían, los bardales goteaban“; von der Sonne („Peñas arriba“ S. 153): „aquello que resplandece y flamea alla arriba“; vom Spielen der Sonne auf dem Meere („Al primer vuelo“ S. 83): „saltan y centellean en el las chispas del sol“. Auch hier feine Nuancen: „relucir“, „fulgurar“, „resplandecer“, „flamear“, „centellear“.

Die Beispiele zeigen, daß Pereda eine große Menge dichterische Vorstellungen zur Verfügung stehen, um Bewegung und Tätigkeit innerhalb der Natur zu gestalten. Er meidet konventionelle Ausdrücke und ist immer bestrebt, die dichterische Vorstellung in einen entsprechenden anschaulichen verbalen Ausdruck einzukleiden.

2. Das Adjektiv.

Neben der häufigen Verwendung von Verben zeichnen sich Peredas Naturschilderungen durch den zahlreichen Gebrauch von Adjektiven aus, die verschiedene wortkünstlerische Funktionen erfüllen. Neben Adjektiven, die der kritischen Stellungnahme des Autors zu seinen Schilderungen dienen, stehen die zahlreichen Farbadjektive, die besonders charakteristisch für die Landschaftsbilder sind. Auch hier ist — wie bei den Verben — die Häufung von Adjektiven ein typisches Merkmal der Wortkunst Peredas.

a) Das Wertadjektiv.

Am Ende der Schilderung eines abgeschlossenen landschaftlichen Hintergrundes oder eines Teilaspektes steht häufig ein kritisch wertendes Adjektiv, durch das der Autor von sich aus den Gang der

Handlung für einen Augenblick unterbricht und rückschauend sich zu seinem Bilde äußert.

In all den Fällen, wo man deutlich die Unterbrechung der Handlung spürt, geht die kritische Stellungnahme nicht über eine Wertschätzung konventioneller Art hinaus, nur selten schwingt in dem Adjektiv eine stärker gefühlsbetonte Note mit.

„Escen. mont.“ (S. 54). Dem Leser wird die Wahl des landschaftlichen Hintergrundes anheimgestellt mit den abschließend hinzugefügten Worten: „bello como es la naturaleza aquí hasta en su menor detalle“; ebd. (S. 453): „pues, bajo este aspecto hoy es mucho más bella (sc. Comillas, una población) que entonces“; ebd. (S. 461): „es muy posible que algún lector de mi libro, al distraer sus ocios por las bellas praderas de la Montaña, quiera buscar en ellas los modelos; „Tipos y paisajes“ (S. 147): „condecir que el paisaje que el teatro en este cuadro representa es montañés, está dicho que es bello, en el sentido más poético de la palabra“.

Neben diesem sich wiederholenden „bello“ tritt auch das ebenso farblose „hermoso“ auf. „La puchera“ (S. 10): „porque verdaderamente es de lo más hermoso que puede imaginarse aquel panorama inundado de luz y de alegría“; „Nubes de estío“ (S. 13) von der Meereslandschaft: „el conjunto es hermoso“; „Peñas arriba“ (S. 32): „era verdaderamente hermosa aquella planicie que se perdía de vista hacia el Sur“; „Sotileza“ (S. 329): „cuando el sol empezaba a dorar los contornos del hermoso panorama de la bahía“; „bello“ und „hermoso“ vereint erscheinen in „Peñas arriba“ (S. 33) vom Tal: „de todas suertes era muy bello y podía considerarse como una gallarda variante de la hermosura campestre, de que tanta fama goza la Montaña con sobrada razón“.

Daneben erscheint das etwas weniger farblose „pintoresco“. „El sabor“ (S. 50): „hubiera sido este pintoresco espacio algo como lo que hoy se llama un parque a la inglesa“; und ebd. (S. 28): „por límite de este conjunto pintoresco y risueño, las montañas“.

Nur an wenigen Stellen tritt in der kritischen Wertung ein stärker gefühlsbetontes Moment hervor. „Escen. mont.“ (S. 225): „ved aquí reunido y palpable cuanto de bello y de fantástico ha cantado la poesía“. Das farblose „bello“ wird durch „fantástico“ variiert und dadurch die Pracht der Landschaftsbilder hervorgehoben; „Don Gonzalo“ (S. 12): „en el siempre y a todas horas y en todas las estaciones del año maravilloso panorama montañés“; „El sabor“ (S. 432): estas galas no las pierde jamás el incomparable paisaje montañés“.

In den genannten Beispielen tritt in der kritischen Stellungnahme die Persönlichkeit des Dichters, der in mehr oder weniger konventioneller Form Stellung zu seiner Schilderung nimmt, hervor.

Dort dagegen, wo die kritisch wertenden Adjektive als kompo-

sitionelle Teile des Ganzen empfunden werden, bringen sie rückschauend in knapper Form den Charakter oder den Stimmungsgehalt des dargestellten Bildes zum Ausdruck.

„De tal palo“ (S. 11): „aquella soledad melancólica y bravía“, „wild-melancholisch“ ist der Landschaftscharakter um die Schlucht herum; ebd.: „nada más tranquilo que aquella naturaleza lóbrega y meditaabunda“; oder „düster-sinnend“ ist derselbe Landschaftsaspekt. „Escen. mont.“ (S. 115) die winterliche Abendlandschaft ist kurz beschrieben worden; abschließend: „aquella mustia y pálida naturaleza“, diese „fahle und bleiche Natur“, oder: „lóbrego paisaje“, „düstere Landschaft“. Die malerische Unordnung der Landschaft in „De tal palo“ (S. 81) wird so zusammengefaßt: „todo ello en caprichoso y artístico desorden, como obra de la naturaleza“. „Pedro Sánchez“ (S. 96): „la contemplación de aquel paisaje negro y esponjoso“; die Hochfläche wird zusammenfassend als „schwarz und schwammig“ bezeichnet. Diese Beispiele enthalten immer zwei fein nuancierte Merkmalsbezeichnungen.

Weitere Beispiele. „Nubes de estío“ (S. 22): „fuertes ansias de contemplar el panorama grandioso“ mit Bezug auf die Meereslandschaft; ebd. (S. 453): „el yugo de la contemplación que les había impuesto la grandeza del panorama“; durch das Substantiv wird derselbe Gefühlsgehalt der grandiosen Landschaft ausgedrückt; ebd. (S. 452): „porque en el escenario grandioso en que iba entrando el vapor“; „Al primer vuelo“ (S. 177): „las tentaciones de claudicar en aquellas soledades grandiosas“; ebd. (S. 283): „entre el cielo y la mar, en medio de la augusta quietud de la Naturaleza“. „Peñas arriba“ (S. 25): „no sin despedirme antes con una mirada cariñosa del esplendente panorama de la vega“; ebd. (S. 34): „hacia más imponente el cuadro el contraste de la luz del sol“; ebd. (S. 159): „todos estos detalles tenían por complemento de su grandiosidad y hermosura el silencio imponente y la augusta soledad de las salvajes alturas de mi observatorio“.

Dort, wo es sich um Berges- und Meereslandschaften handelt, wählt Pereda, seinem dichterischen Gefühl von der grandiosen Pracht dieser Teile der Natur entsprechend, Wertadjektiva, die das Imposante und Erhabene ausdrücken: „grandioso“ (grandeza), „augusto“, „esplendente“, „imponente“.

b) Das Adjektiv einzeln oder in Gruppen.

Neben der Funktion einer kritischen Rückschau hat das Adjektiv in Peredas Naturschilderungen auch noch die Aufgabe, der künstlerischen Charakterisierung der einzelnen Teilaspekte der Naturbilder, wobei es einzeln oder in Gruppen auftritt. In beiden Fällen kann es sich zunächst auf verschiedene Aspekte der Natur-

schilderung erstrecken und dann im besonderen bei der Licht- und Farbgebung eine wichtige Rolle spielen. Die Betrachtung des Einzeladjektivs bei verschiedenen Seiten der Naturschilderung und dann speziell bei Licht und Farbe soll hier vorausgehen.

α) Das Einzeladjektiv.

In „De tal palo“ (S. 12) werden die Kronen der Bäume als „desgreñadas“ bezeichnet; ebd. „los robustos árboles adquieren formas monstruosas“. Die nachgestellten Adjektiva „desgreñadas“ und „monstruosas“ heben die wilde Größe der Baumriesen hervor; ihre Kronen sind „zerzaust“ (wie die Mähnen von Ungeheuern), ihre Formen sind „riesenhaft“; ebd. (S. 81): „el rugoso tronco de una parra“, der Stamm ist „runzlig“. „El sabor“ (S. 23): „el haya ostentoso, el rozagante aliso“, Buche und Erle sind „stolz“; auch „Pedro Sánchez“ (S. 44): „arbustos rozagantes“, stolze Bäume; ebd. „los rizados acebos“ Stechpalmen sind „gekräuselt“; ebd. (S. 25): „sus miembros sarmientosos“, die Glieder der Bäume sind „knorrig wie Rebholz“; ebd. (S. 50): „añosos álamos“, die Pappeln sind bejahrt. „Pedro Sánchez“ (S. 11): „olorosos limoneros“, Zitronenbäume sind „duftig“; „Peñas arriba“ (S. 340): „se oyó bramar el cierzo entre los pelados robledales“, die Eichenwälder sind „kahl“. „El sabor“ (S. 315): „el bardal extiende sus greñas espinosas“, die Dornenhecke streckt ihr „dorniges (espinosas), zerzaustes Haar“ aus.

Die diesen Fäunen beigefügten Adjektiva veranschaulichen sehr deutlich eine ihnen vom Dichter beigeordnete Eigenschaft. Auch bei anderen Teilaspekten der Landschaft. „De tal palo“ (S. 10): „el río muge espumoso“; der Fluß brüllt „schäumend“; ebd. (S. 11): „el sordo murmurar del río“; und ebd. (S. 229): „el lento murmurar del río“; der Stimmung der Bilder entsprechend wählt Pereda die Adjektiva „sordo“ und „lento“ um das „düster-langsame Gemurmel“ des Flusses hervorzuheben; „Peñas arriba“ (S. 24): „se veían surgir los copiosos manantiales del río“, das Wasser sprudelt „reichlich“ hervor; ebd. (S. 40): „en cuyo fondo refunfuñaban las aguas de los regatos vagabundos“, die Wasser der Wasserläufe sind schweifend“; die Wellen des Meeres in „Sotileza“ (S. 582) tragen „crestas espumosas“.

Auch bei den Bewegungen der Luft tritt die genaue adjektivische Charakterisierung hervor. „De tal palo“ (S. 258): „los dispersos jirones reuniéronse en fantásticos moles“, die Wolkenberge vereinigen sich zu „fantastischen Massen“. Das Adjektiv hebt das Bizarre dieser Wolkenhäufungen hervor; ebd. (S. 257): „apareció un remusguillo juguetón“; der Wolkenfetzen flattert über den Himmel „spielerisch“ hin; ebd. (S. 229): „los árboles no mecían su follaje ostentoso al blando soplo de la brisa“; der Hauch der Brise ist „sanft“; eine Vor-

stellung, die häufig wiederkehrt: ebd. (S. 258): „al blando terral“; ebd. (S. 260): „al blando soplo de las auras de abril“; „Peñas arriba“ (S. 87): „el favonio blando“; ebd. (S. 261): „la vida y el regocijo que pródiga derramaba la naturaleza“, die Natur spendet Leiden und Freuden „verschwenderisch“, mit Bezug auf den sonnigen Morgen.

Das Adjektiv hebt auch gelegentlich einen akustischen Eindruck hervor. „De tal palo“ (S. 11): „el grito lamentoso del cárabo solitario“, der Ruf des Vogels klingt „klagend“; ebenso (S. 229): „el triste quejido del pájaro solitario“, sein Klagen ist „traurig“.

Das einzelne Farbadjektiv tritt stark in den Hintergrund. Wenn von selbstverständlicher Farbgebung („verdes praderas“, „blanca nieve“ u. dgl.) abgesehen wird, so sind nur wenige Beispiele vorhanden, wo das betreffende Substantiv durch ein einzelnes Farbadjektiv charakterisiert wird. „De tal palo“ (S. 19) die Flammen des Blitzes werden als „sulfúreas“ bezeichnet, „schwefelfarben“; ebd. (S. 401): „los plúmbeos nubarrones“; auch „Peñas arriba“ (S. 32): „nubes cenicientas“, „blei- oder aschenfarbene“ Wolken; auch von Bergspitzen im Nebel. „El sabor“ (S. 26): „picos y dientes plomizos“ und „Pedro Sánchez“ (S. 96): „una cumbre de montes plomizos“. „De tal palo“ (S. 258) eine Lichtwirkung: „en cuyas arboledas brillaban aun las trémulas gotas“, die Regentropfen „zittern“.

Die Beispiele zeigen, daß sich das Einzeladjektiv bei der Charakterisierung der verschiedenen Landschaftsaspekte und auch bei der Licht- und Farbgebung nur selten findet. Pereda genügt der Einzelausdruck nicht, er strebt nach feineren Ausdrucksmöglichkeiten.

β) Die Häufung von Adjektiven.

Die verschiedenen Landschaftsaspekte zeichnen sich — unter dem Gesichtspunkt der Wortkunst gesehen — durch eine Häufung von Adjektiven aus. Zur feineren Nuancierung stehen oft zwei oder drei Eigenschaftsworte nebeneinander, die den Vorstellungsgehalt fein gegeneinander abschattieren; besonders tritt das bei der Farbgebung hervor, die anschließend an die verschiedenen landschaftlichen Inhalte für sich betrachtet wird.

Die Eiche in „El sabor“ (S. 23) wird bezeichnet als „aquella rumorosa y oscilante bóveda“; ihre Krone ist „durchrauscht und schwankend“; ebd.: „un soberbio ejemplar de su especie: grueso, duro y sano“, sie ist „dick, fest und gesund“. Die Weißdornhecke ebd. (S. 185): „una espinera blanca, recia y tupida“, sie ist „weiß, fest und dicht“. Nach dem Winde stehen die Bäume da: „lacios y desgrefñados“; ebd. (S. 316) „gelöst und zerzaust“; „Peñas arriba“ (S. 164): „un laberinto admirable de viejos y copudos robles“, „alte und stark-kronige Bäume“, und „De tal palo“ (S. 260): „un tronco seco y desnudo; y antes fué verde y lozano“; durch vier Adjektive in zwei

Gruppen wird der jetzige und der frühere Zustand des Stammes deutlich.

Das doppelte oder dreifache adjektivische Attribut läßt den betreffenden Teil des Landschaftsbildes deutlich vor das Bewußtsein des Lesers treten.

Auch bei der Beschreibung von Wiesen und Feldern tritt diese Häufung hervor. „De tal palo“ (S. 81): „una pradera natural, acá verde y lozana, allá áspera y pedregosa“; zwei adjektivische Gruppen stehen sich gegenüber: „grün und üppig“ und „rauh und steinig“; ebd. (S. 113): „en pradera verde y lozana“. „El sabor“ (S. 25) die Eiche steht in „verde y florido césped“; ebd. (S. 49): „praderas tapizadas de fino y apretado césped“; „Peñas arriba“ (S. 102): „las brañas de apretada y fina hierba“; die Grasflächen werden veranschaulicht: „grünes und blühendes Gras“, „feines und dichtes Gras“. „Peñas arriba“ (S. 174): „una vasta llanura salpicada de islotes tapizados de verdes y olorosas junqueras“; ebd. (S. 28): „sus risueñas praderas, cruzadas de senderos blandos y tentadores“; ebd. (S. 79) von einem Wiesenfleck: „aquella mancha verde, fina y jugosa“; „De tal palo“ (S. 262) der Boden der Wiese ist „limpio y bruñido“, „rein und geglättet“. Die Hochflächen in „Peñas arriba“ werden auch wortkünstlerisch dem Leser nahegebracht (S. 36): „aquella inmensa extensión calva, monda, rapada de todo follaje; aquel cierzo continuo y gemibundo“. Die Fläche ist „kahl, leer und abgeschält von Laub“ ein Wind weht darüber „beständig und seufzend“. Das Bild wird durch die Wortgebung sehr eindrucksvoll. Die Monolithe auf der Fläche sind „escuetos y descarnados“, „mager und dürr“; ebd. (S. 41): „aquel laberinto de ásperos y sombríos repliegues“; und ebd. (S. 14): „profundas y sombrías barrancas“; der Gehalt der adjektivischen Attribute läßt den rauhen und düsteren Charakter dieser Schluchten hervortreten. Auch bei der Beschreibung der durch das eindringende Meer gebildeten Schluchten in „La puchera“ tritt die Häufung von Adjektiven auf (S. 5): „el peñasco abrupto, recio y compacto de la costa“; drei Adjektiva zur Bezeichnung der Festigkeit des zu durchdringenden Felsens; allmählich öffnet sich: „ancho boquete, irregular y áspero“, eine Öffnung „breit, unregelmäßig und rauh“; dann eine Schlucht (S. 6): „quedó hecho el cauce profundo y tortuoso“.

Auch bei den Bewegungen des Wassers. „De tal palo“ (S. 13): „desde lo alto de los taludes descendían rápidas y bramadoras cascadas“, die Wassergüsse sind „reißend und brüllend“; ebd. (S. 257): „comenzó a caer sobre el valle una llovizna tenue y sosegada“, „dünn und sanft“ setzt der Rieselregen ein; „El sabor“ (S. 337) „comenzaron a caer lentas, grandes y acompasadas gotas de lluvia“; hier durch drei adjektivische Attribute das langsame Fallen der Tropfen ausgedrückt; der Fuß der Eiche in „El sabor“ (S. 25) steht: „en el

caudal, siempre abundante y cristalino“; eine gewisse Rhythmik macht sich bei der Nachstellung dieser Adjektivgruppen bemerkbar. Ebd. (S. 125) nach dem Sturm streckt sich das Meer aus: „rumoroso y undulante“; das kantabrische Meer ist bezeichnet „Peñas arriba“ (S. 24): „el anchuroso y fiero mare Cantábrico“.

Die Bewegungen der Luft mit ihren adjektivischen Attributen. „Don Gonzalo“ (S. 439): „aquella nube negra, sofocante y abrumadora“, die Wolke ist „dunkel, erstickend und lastend“; „De tal palo“ (S. 257): „amaneció el día encapotado y brumoso“, „bedeckt und neblig“; „El sabor“ (S. 310) vom Wind: „salió blando, sosegado y apacible“; drei Adjektiva zur Bezeichnung der friedlichen Ruhe des einsetzenden Windes; „De tal palo“ (S. 272): „el viento que penetraba suave y cariñoso por los abiertos postigos“; der Wind weht „süß und liebevoll schmeichelnd“.

Der Mond wird ebenfalls durch Adjektiva anschaulich charakterisiert. „De tal palo“ (S. 185): „la luna, oronda y mofletuda deramaba su luz pálida y confusa“, „rundlich und pausbäckig“ gießt er reines bleiches Licht herab; in „El sabor“ (S. 170) wird er „redonda y resplandeciente“ genannt.

Damit ist die Überleitung zu der Darstellung der Häufung der Adjektive bei Licht- und Farbengebung gegeben.

Die blaue Färbung erscheint in feinen Differenzierungen bei Pereda. „Don Gonzalo“ (S. 456): „el cielo, sin una sola nube que manchara el azul purísimo del cielo“; „ganz reines blau“, der Farbeindruck durch ein differenzierendes Adjektiv abgehoben; „De tal palo“ (S. 29) als die Wolken sich verzogen haben, erscheinen: „fajas de transparente azul“; ebd. (S. 258): „el azul intenso“ vom Himmelsblau. „Peñas arriba“ (S. 156/57): „una faja azul recortando el horizonte . . . y unida a él otra mancha menos azul, algo blanquecina“; der andere Fleck schimmert „weniger blau, etwas weißlich“; Pereda wählt nicht „blanco“, sondern das feiner nuancierende „blanquecino“; ebd. (S. 158) wird „el azul carminoso des los montes“ erwähnt. Das dem Hauptfarbeindruck beigefügte zweite Farbadjektiv enthält auch für sich einen feinen Farbton. „Sotileza“ (S. 576): „se extendía un celaje terso y plomizo, que entre el Este a el Sur se descomponía en grandes fajas irregulares de azul intenso, estampadas en un fondo anaranjado brillantísimo“; eine Farbenzusammenstellung von größter wortkünstlerischer Fähigkeit; zunächst zwei Adjektiva „terso“ und „plomizo“; dann „el azul intenso“ der Streifen, die eingedrückt sind auf einen „hellglänzenden orangefarbenen Grund“; das in dem Verbund enthaltene orangefarbene Schimmern wird noch durch den beigefügten Superlativ „brillantísimo“ besonders wirkungsvoll abgehoben.

Auch andere Farben erscheinen in künstlerischer Differenzierung.

„Don Gonzalo“ (S. 12): „el rojo mate de sus resecos helechales“; „mate“ hebt das „rojo“ ab; „Escen. mont.“ (S. 248): „el aterciopelado verde se había cambiado en otro más pálido y amarillento“; „verde“ wird durch das beigefügte „aterciopelado“ (Verbalegehalt „sammetfarben schimmern“!) abgehoben und verwandelt in ein „bleiches gelbliches Grün“; „Peñas arriba“ (S. 79): „y otra bien poblada de vegetación en su base, de color pardo muy obscuro en la mitad; de verde crudísimo en la otra mitad“; „pardo“ variiert durch „muy obscuro“, „verde“ durch „crudísimo“; ebd. (S. 40): „el tinte amarillento del follaje que se moría destacando sobre el plomizo obscuro de los montes“; das Gelbliche vermischt mit „plomizo“, neben dieses ein „obscuro“ gesetzt; ebd. (S. 79): „boronales, los primeros de un verde aterciopelado“; ebd. (S. 215): „más abajo el verde obscuro de los robledales“; „obscuro“ neben „verde“ zur Hervorhebung des feinen Farbeffektes; ebenso „La puchera“ (S. 580): „praderas naturales de un verde casi negro“; auch „Pedro Sánchez“ (S. 97) von der Ebene: „su color negro terroso“; der Hauptfarbeindruck durch ein zweites Farbadjektiv abgewandelt; ebd. (S. 337): „se columbró muy pronto la mancha gris sobre el fondo blanquísimo y esponjado de nieve“; der Superlativ „blanquísimo“ im Kontrast zu dem einfachen „gris“; ebd. (S. 74): „un jironcito azul, salpicado de veladuras anacaradas“; dem klaren Farbeindruck „azul“ steht das „anacarada“, das mit seinem Verbalegehalt das „perlmutterfarbene Schimmern“ ausdrückt, gegenüber; ebd. (S. 34): „las Peñas de Europa elevándose majestuosas entre blanquecinas veladuras de gasa transparente“; dem Nebelschleier entsprechend auch die Wahl der undeutlichen Farbeindrücke „blanquecino“ und „transparente“.

„Sotileza“ (S. 50): „la mar verdosa y fosforescente, transparentándose en una bruma sutil y luminosa“; die Lichtwirkung durch vier verschiedene Adjektive „verdoso“, „fosforescente“, „sutil“, „luminoso“. Auch andere Lichtwirkungen erscheinen fein voneinander abgehoben. „El sabor“ (S. 170): „los montes perfilaban sus crestas sobre un fondo diáfano y luminoso“; zwei Adjektiva zum Hervorheben des „durchsichtigen Leuchtens“; ebd. (S. 310): „los contornos y relieves flotaban en un ambiente seco y carminoso“; „Peñas arriba“ (S. 127): „la luz que lo envuelve espléndida a ratos, mortecina a veces, tétrica muy a menudo, dulce y sosegado siempre“; fünf Adjektiva zur Nuancierung der Lichtwirkung; ebd. (S. 318): „llegó la media tarde sombría, tétrica, obscuro“; drei Adjektiva; ebd. (S. 432): „llegó la tarde fría, brumosa y tétrica“; drei Adjektiva; ebd. (S. 174): „un ambiente brumoso y tétrico“; der Gehalt dieser Adjektiva drückt das „düster-umnebelte“ aus; „El sabor“ (S. 315): „una luz tétrica y sulfúrea“; zwei Adjektiva zur Bezeichnung der „schwefelgelben düsteren Stimmung“; ebd. (S. 309): „ondas pur-

púreas, blancas vedijas inalterables . . . moles de negras y plomizas nubes. Entre una y otra mole densas brumas cenicientas; tenues veladuras rotas; el éter purísimo; el celaje era cárdeno mate“. Mischung von Licht- und Farbeindrücken; bestimmte Farbadjektiva neben unbestimmten: „blanco“, „negro“ neben „purpúreo“, „plomizo“, „ceniciento“, „cárdeno mate“; diese Mischung gibt dem Bilde gerade den eigenartigen künstlerischen Reiz; ein ähnliches Vermischen der Farbeindrücke auch ebd. (S. 33): „las blancas (nubes) con las negras, las nacaradas y las rojas“; „blanco“, „negro“ und „rojo“ neben dem unbestimmten „nacarado“; auch (S. 327): „los plúmbeos nubarrones se iban desmorronando en el cielo y extendían su zona tormentosa cárdena y fulgurante“; drei Adjektiva „plúmbeo“, „cárdeno“ und „fulgurante“, „cárdeno“ bestimmt die beiden anderen vageren Farbeindrücke.

Die Häufung von Adjektiven zeigt wie bei den Verben Peredas Willen zu feiner Nuancierung der verschiedenen Eindrücke einzelner Naturaspekte; die zahlreiche Verwendung der Eigenschaftsworte gibt der ganzen Darstellung seiner Naturschilderungen das Gepräge der liebevollen Pflege des Details und des Verharrens bei Einzelheiten der verschiedenen Naturaspekte, wobei häufig in der Anordnung der adjektivischen Attribute ein bestimmter dynamischer Ablauf hervortritt.

3. Das Substantiv.

a) Häufung.

Gegenüber der Verwendung von Verbum und Adjektiv tritt die des Substantivs zum Zwecke wortkünstlerischer Wirkungen mehr in den Hintergrund.

Einige Stellen in Peredas Naturschilderungen zeigen eine Häufung von Substantiven, dort, wo der Dichter rasch die Haupteindrücke oder die hervorragenden Teile eines Landschaftsaspektes herausheben will.

„De tal palo“ (S. 10): „circunstancia que no les impide estar bien revestidos de césped y jarales, y muy poblados de robles, alisos y abedules“; nebeneinander stehen: „Gras, Dornbüsche, Eichen, Erlen und Birken“; ebd. (S. 81): „con grupos de castaños a trechos, árgomas y bardales, tal cual álamo disperso y algún roble solitario“; schnell wird eine Reihe von Haupteindrücken nebeneinander gestellt; ebd. (S. 113): „un bardal espeso aquí, un grupo de castaños allá, dos higueras enfrente, un robledal más lejos; una fila de cerezos delante de un barullo de manzanas y cerojales; una mimbrera junto a una charca festoneada de juncos, menta de perro y uvas de culebra; un alisal hacia el monte“; ebenso „El sabor“ (S. 28): „en el suave declive

occidental de la meseta, brañas, turbas y junqueras; y en la llanura otra vez, prados y maizales“; „Peñas arriba“ (S. 75): „enfrente a la izquierda del balcón, un suelo viscoso de lastras húmedas, con manchones de césped, musgos, ortigas y bardales“; ebd. (S. 24): „el cauce del río, con sus frescas y verdes orillas y rozagantes bóvedas y doseles de mimbreras, alisos y zarzamora“.

Bei all diesen Beispielen handelt es sich um einfache Aufzählungen von Bäumen oder Pflanzen. Die Fülle von Einzelheiten wird vom Dichter ohne Verbindung nebeneinandergesetzt aus dem Bestreben heraus, die Einzeleindrücke kurz und prägnant zu fassen.

b) Zum Ausdruck des bildlichen Gehaltes.

Neben diesem einfachen Nebeneinanderreihen von Substantiven steht eine wirkungsvolle Art der Verwendung des Hauptwortes dort, wo es zum Hervorheben des bildlichen Gehaltes eines bestimmten Naturaspektes steht.

„El sabor“ (S. 28): „el río hace en el valle un caprichoso tijereteo“, der Fluß zerteilt den Boden des Tales, so daß das ganze Bild wie mit „der Scheere zerschnitten“ aussieht; ebd. (S. 156): „el Deva, cuya profunda y maravillosa garganta se distinguía fácilmente a muchos de sus caprichosos escarceos“, der Deva macht in der Schlucht „launige tänzerische Bewegungen“; das Substantiv „escarceo“ enthält diesen bildlichen Gehalt der tändelnden Bewegung.

Auch akustische Eindrücke werden häufig durch ein Substantiv ausgedrückt. „El sabor“ (S. 315): „allí, el estruendo de la pared que se derrumba, o el zumbido del bardal que se agita“; „Peñas arriba“ (S. 58): „el golpeteo de la lluvia; este murmurio incesante que casi era bramido ya“; ebd. (S. 249) von dem unbestimmten Geräusch, das zu Beginn des Winters die Berglandschaft durchdringt: „era el rebombe del pozón de Peña Sagra“; ebd. (S. 269): „fuera los bramidos del huracán“; ebd. (S. 427): „el zumbido lejano del vendaval“; ebd. (S. 276): „aquellos estampidos de la borrasca“. Immer steht ein bildlicher Gehalt hinter dem gegebenen Eindruck: „zumbido“, „bramido“, „rebombe“, „murmurio“, „estampido“; auch handelt es sich meistens um Ableitungen von Verben, daher auch die lebendige Anschaulichkeit. Der akustische Eindruck wird ausgehend gedacht von einer personifizierten Naturmacht.

Der ganze Landschaftsraum unter dem Eindruck einer beherrschenden Lichtwirkung. „Peñas arriba“ (S. 159): „todos estos detalles en medio de un derroche de luz“; ebd. (S. 89): „un sol que decoraba las cumbres de los montes envolviéndolas en nimbos de luz reverberante“; „La puchera“ (S. 170/71): „y era lo más asombroso de todo esto, que cuanto el chorro de luz iba tocando se veía tan claramente“. Eine lichtpendende Naturmacht wird angenommen, die das

Licht ausströmt („derroche“, „chorro“) oder Strahlenkränze („nimbos“) windet.

c) Der regionale Ausdruck.

Entsprechend seiner engen regionalen Verbundenheit finden sich in Peredas Werken auf dem Gebiet der Naturschilderungen einige Ausdrücke, die typisch sind für diesen Teil des spanischen Gebietes und den Schilderungen einen bodenständigen Charakter verleihen¹).

Regionale Bezeichnungen für Sturmwinde: „El sabor“ (S. 310): „cuando en la Montaña amaneca entre estos fenómenos de la naturaleza, todo montañés sabe que viento va a reinar aquel día, entonces se llama al espacio brillante rodeado de nubarrones, el agujero del ábrego²). Dieser Sturmwind ist auch in Peredas Schilderung von ungeheurer Wildheit und Zerstörungswut.

Ebd. (S. 315): „con frecuencia terminan estos vientos con una virazón rápida al Noroeste o galerna“; auch „Sotileza“ (S. 578): „malo es el Sur, desencadenado para tomarla las lanchas a la vela; pero es más temible que por eso, por lo que suele traer de improviso: el galernazo, o sea la virazón rápida al Noroeste“; auch „Escen. mont.“ (S. 429): „un galernazo, dijo la gente con mucho sosiego“. — Después del Sur, era de esperar“; und ebd. (S. 436): „llevónos la galerna a dos cables de San Pedro del Mar“³).

Ein anderer Wind ist der „vendaval“. „El sabor“ (S. 345): „de pronto hubo una virazón el Noroeste; rugió el vendaval arisco“⁴“

Eine regionale Bezeichnung für Wolkenbildungen findet sich in „El sabor“ (S. 309): „blancas vedijas inalterables y rabos de gallo más efímeros“⁵). In „Peñas arriba“ wird (S. 258) „zurriascada“ erwähnt⁶).

Neben diesen regionalen Sonderbezeichnungen für die Bewegungen

¹) Ich verweise bei diesen Regionalismen auf die betreffende Erklärung, wie sie García-Lomas gibt. Benutzt wurde auch E. de Huidobro, „Palabras, giros y bellezas del lenguaje de la Montaña elevado por Pereda a la dignidad del lenguaje clásico español“. Santander 1907. Das Vorwort ist von Pereda selbst.

²) García-Lomas (S. 55): „en toda la Montaña es el viento Sur falso y pernicioso en extremo“.

³) Zu virazón (García-Lomas, S. 356): „este vocablo no tiene en Santander el sentido que le da la Montaña sino el de cambio repentino del viento y más especialmente el del Sur huracanado al Noroeste“. Zu „galerna“ oder „galernazo“ (S. 179): „cambio repentino del tiempo al Noroeste huracanado“.

⁴) García-Lomas (S. 353): „en la montaña no es viento fuerte que sopla de la parte del mar, como dice con poca precisión la Academia, sino viento casi siempre fuerte del Oeste o Noroeste y especialmente del Oeste“.

⁵) García-Lomas (S. 294): „en el dialecto popular montañés se llaman así a ciertas nublécillas de esta forma que se ven en el celaje por la parte S. E.“

⁶) García-Lomas (S. 370): „golpeteo de la lluvia, nieve o granizo en las casas, árboles al impulso del viento huracanado“.

der Luft gibt Pereda ein paar regionale Termini für Pflanzen. „De tal palo“ (S. 113): „una fila de cerezos delante de un barullo de manzanos y cerojales“¹⁾; ebd. (S. 113): „una mimbrera junto a una charca festoneada de juncos, menta de perro y uvas de culebra“²⁾; ebd. (S. 113): „al socaire del bardal“³⁾; „Escen. mont.“ (S. 96): „la tierra que pisaba viéndole poblada de ásperos escajos“⁴⁾.

4. Der Vergleich.

Eine besondere Bedeutung für Peredas Naturschilderungen haben die häufig in den Gang der Handlung eingeschobenen Vergleiche, die aus dem Bestreben des Autors hervorgehen, den eigentlichen Vorstellungsablauf zu unterbrechen und von der wirklichen Vorstellung zu einer Analogievorstellung überzugehen, um damit bestimmte künstlerische Wirkungen zu erzielen. Der dichterische Vorwand, der den Dichter gerade beschäftigt, wird für einen Augenblick beiseiterückt, um Bestandteile aus einem anderen Vorstellungskomplex zu übertragen; dabei erfährt dieser Vorwand keine gänzliche Umwandlung wie bei der Personifikation, er wird nur durch die Parallelvorstellung variiert und in ein neues Licht gerückt. Dabei muß immer ein bestimmtes tertium comparationis als Mittelpunkt vorhanden sein, um den sich der Vergleich bewegt.

Die Beziehung zwischen der Parallelvorstellung und dem eigentlichen dichterischen Vorwand wird bei Pereda in mannigfaltiger Form gegeben.

a) Ausschnitte aus der Natur werden zueinander in Beziehung gesetzt.

Gelegentlich finden sich konventionelle, allgemein gebräuchliche Vergleiche, die eine originelle Note vermissen lassen. „Pedro Sánchez“ (S. 96): „montes plomizos que parecían nubes y una faja de nubes que parecían montes; „Sotileza“ (S. 577): „se amontonaban enormes cordilleras de nubarrones“. „La puchera“ (S. 7): „este cauce tiene dos grandes derivaciones o caños, que arrancan de él, casi verticalmente, como del tronco las ramas principales“; ebenso „Nubes de estío“ (S. 269): „la mar sin límites, tranquila, llana a la vista, azul, diáfana como cielo sin nubes“. In „Al primer vuelo“ (S. 85): wird das Meer mit „esas llanuras azules“ verglichen.

¹⁾ García-Lomas (S. 111): „das Suffix -al bei cerojo ist charakteristisch für die Montaña“.

²⁾ García-Lomas zu „menta de perro“ (S. 241): „planta silvestre“; zu „uvas de culebra“ (S. 348): „también de llama panojuca de culiebra“.

³⁾ García-Lomas (S. 81): „bardal no en la acepción castellana sino en la de zarzal“.

⁴⁾ Dazu bei Huidobro (a. a. O. S. 42): „planta silvestre, dura y espinosa“.

Neben diesen konventionellen Vergleichen stehen andere wirkungsvollere. „De tal palo“ (S. 257): „luego comenzó a caer sobre el valle una llovizna tenue y sosegada, como espeso rocío“; der dünne Rieselregen wird mit dichtem Tau verglichen. Ebd.: „las nubes acumuladas sobre los más altos picos descendían lentamente, como si las montañas tiraran de ellas para cubrirse los pies“; die Berge scheinen die Wolkenmassen herabzuziehen, um sich die Füße damit zu verhüllen; das langsame Herabsinken der Wolken wird durch den Vergleich deutlich; ebd. (S. 261): „undulaban las praderas del valle y se mecían entre cambiantes peregrinos como las aguas de un lago“, das Wogen der Wiesen wird zu dem Wallen eines Sees in Beziehung gesetzt; schon das Verb „undular“ enthält einen stark veranschaulichenden Gehalt. „Sotileza“ (S. 96): „una bruma sutil y luminosa como velo tejido por hadas con hilos impalpables de rocío“, der feine Nebel wird verglichen mit zarten Taufäden von Feenhand gesponnen; die Vorstellung des Zarten und Duftigen wird durch den Vergleich deutlich. „Peñas arriba“ (S. 157): „el sol sacaba de la superficie de aquellos golfos, rías y ensenadas, haces de chispas, como si vertiera su luz sobre llanuras empedradas de diamantes“; das Spiel der Sonne in den Buchten gleicht einem Spiel auf Diamantenebenen, der Vergleich hebt das Glitzern und Funkeln hervor; ebd. (S. 322): „el rumor continuo, igual, monótono del invisible río, como si fuera el estertor de la Naturaleza que se moría tiritando“, das monotone Geräusch des unsichtbaren Flusses klingt wie das Röcheln der Natur, die zitternd vor Kälte im Sterben liegt; der akustische Eindruck wird durch den Vergleich verstärkt. „La puchera“ (S. 485): „con sus taludes altísimos y casi a plomo como una hoz abierta entre montañas“, die Abhänge ragen hoch und fast senkrecht empor, wie eine Schlucht, die sich zwischen den Bergen geöffnet hat.

b) Ausschnitte aus der Natur werden im Vergleich gesteigert.

Wie bei der Personifikation so erscheint auch bei den Vergleichen häufig die Beziehung zur Natur ins Grandiose übersteigert; ein Mittel künstlerischer Gestaltung, um dem Leser die Erhabenheit des zu vergleichenden Aspektes plastisch vor Augen zu führen. „De tal palo“ (S. 82): „caminos que parecen los brazos de aquel gigante, extendidos para cerrar toda salida a la aldea“. Die das Dorf umlaufenden Wege sind mit Riesenarmen verglichen. Die Beziehungen sind auch hier häufig der Mythologie entnommen. „El sabor“ (S. 336): „desleíanse los nubarrones, cual si sobre ellos anduvieran manos gigantes con esfuminos colosales“. Das Auflösen der Wolken ist mit dem Streichen riesengroßer Federwische darüberhin verglichen. „Peñas arriba“ (S. 34): „dos altísimos conos unidos por sus bases

como dos gemelos de una estirpe de gigantes“. Die zwei Bergkegel erscheinen als zwei Riesenzwillinge. Ebd. (S. 40): „esta salida era la resultante de algo así como desmorronamiento de una colosal muralla construída por titanes para escalar nuevamente el cielo, „die grandiose Zerrissenheit der Bergwelt wird durch den Vergleich deutlich; eine kolossale Mauer von Titanenhand erbaut scheint umgestürzt zu sein und hat so neue Durchgänge gebildet. Ebd. (S. 303): „un peñón blanquecino que parecía la capucha vista por detrás de un manto de titanes, pardo obscuro, extendido allí para secarse a los rayos del sol que iluminaba toda la vasta superficie“, die ganze Bergwelt scheint diesen riesenhaften Charakter zu tragen, der weiße Berggipfel erscheint als Kapuze eines Riesenmantels; ebd. (S. 79) zusammenfassender Vergleich: „dentro de todo este marco que parecía una contradanza de colosos encapuchados“, der ganze Umkreis der Bergwelt mit ihren Klüften und ihrer wilden Zerrissenheit scheint ein großer Reigen von kapuzentragenden Riesengestalten zu sein; eine Felsspitze ragt besonders hervor (ebd. S. 74); Pereda vergleicht sie „con la enorme cabeza gris, como un cráneo despellejado y seco, con la blanca osamenta al aire también“; der Vergleich hebt die gespensterhafte Erhabenheit dieses skelettartigen Bergkegels hervor. Daneben stehen noch zwei erweiterte Vergleiche (ebd. S. 175): „aquella ilusión de óptica que me presentaba el panorama como un fantástico archiepélago cuyas islas venían creciendo en rigurosa gradación desde las más bajas sierras“, die Berglandschaft mit ihren inselartigen Einschnitten erscheint wie ein riesenhafter Archipel; und (ebd. S. 36): „toda aquella interminable superficie parecía un mar de lava cuajado de repente“, die vielen Erhöhungen, Abhänge und zerklüfteten Täler scheinen ein Lavameer zu sein, das plötzlich geronnen ist. Ebenso „El sabor“ (S. 28): „se alzan gigantes de granito coronados de nieve eterna, como diamante colosal de este inmenso anillo“. Die Schneeberge im Hintergrund der Landschaft ragen auf wie ein Riesendiamant in dem ungeheuren Bergring. Die Beziehung zum Diamanten ist hervorgerufen durch das Spiel der Sonne auf den Schneebergen. Die Nebelfetzen, die über die Bergspitzen hinschweben, gleichen riesigen Widderhaaren, die dort zum Trocknen aufgehängt sind; „Peñas arriba“ (S. 24): „de las cumbres de las más elevadas se desprendían jirones de niebla que las envolvía, y remedaban húmedos vellones puestos a secar en las puntas de las rocas“. Immer tritt die Beziehung zum Phantastischen und Grandiosen in dieser Gruppe von Vergleichen auf.

c) Mensch und Natur im Vergleich.

Durch einen Vergleich tritt das physische Äußere der handelnden Personen plastisch hervor. „De tal palo“ (S. 422): „Sotero,

como áspero y bravío roble“. Die finstere Erscheinung des Beichtvaters wird anschaulich, ebd. (S. 168): „Don Sotero, como si le mecieran brisas de mayo, respondió sonriente y meliflúo“. Der Vergleich hebt den heuchlerischen Klang der Stimme des Beichtvaters hervor. In „La puchera“ (S. 11) wird Lebratos äußere Erscheinung charakterisiert durch „su delgadez sarmentosa“. „Sotileza“ (S. 331): „la sonrisa estúpida de siempre se dibujaba entre las cordilleras de sus labios“. Ein ironischer Unterton schwingt mit, die Lippen des dummen Muergo sind mit Bergketten verglichen. „Nubes de estío“ (S. 13): „hombre yo he visto en los primorosos ríos de su tierra algo parecido a esos ojos: ciertos remansos junto a la acantilada orilla, bajo un tupido dosel de laureles y madreSelva“. Die Augen gleichen „ruhenden Seen unter einem dichten Thronhimmel von Lorbeer und Geißblatt“. „De tal palo“ (S. 318): „la luz de sus ojos incomparables brillaba allí como el fulgor purísimo de las constelaciones en el negro fondo de los abismos siderales“. Águedas Gestalt, die die ganze Handlung hindurch überirdische Züge trägt, wird hier durch den Vergleich, der sich auf den Glanz ihrer Augen bezieht, zu einem engelhaften Wesen; „ihre Augen leuchten wie der reinste Glanz der Sterne auf dem dunklen Grund der Himmelsgewölbe“. Dem „fulgor purísimo“ tritt der „fondo negro“ wirkungsvoll gegenüber. Ein humorvoller Vergleich steht in „Peñas arriba“ (S. 359); Litas Gesicht erscheint: „como luna de de enero entre nubes grises, o más propiamente, como una manzanita de agosto arrebujada en las hojas de su ramo“. Hier variiert sogar ein zweiter Vergleich den ersten; „wie ein Augustäpfelchen, das sich in die Blätter seines Zweiges zusammenkauert“. „La puchera“ (S. 200): „hízolo Quilino a duras penas porque estaba pálido y temblón como hoja de otoño que se cae del árbol“. Der Vergleich hebt das zitternde Erbleichen deutlich hervor durch Bezugnahme auf das welkende und fallende herbstliche Laub. Inés strahlender Blick in seiner Wirkung auf Pedro Juan ebd. (S. 312): „miradas alegres, que le caían como un cielo estrellado, en las obscuridades de su adentro“; der strahlende sternenhelle Blick steht der düsteren Seelenstimmung des anderen deutlich gegenüber.

Neben dem physischen Äußeren der handelnden Personen werden auch seelische Stimmungen zu Naturaspekten in Beziehung gesetzt.

Auch hier finden sich einige weniger wirkungsvolle Bilder. „Pedro Sánchez“ (S. 148): „y obra fué de escasísimos minutos el ver barrido de nubes el sonrosado cielo de mis ilusiones“. Der Übergang von einer sorgenvollen zu heiterer Stimmung soll ausgedrückt werden; umgekehrt „La puchera“ (S. 510): „se nubló un poquito con esto la naciente alegría de Inés“. Ein ähnliches Bild ebd. (S. 471): „peró porque había de haber esa nube negra en un cielo tan limpio, tan

puro, tan lleno de luz, como él de sus recién forjadas ilusiones?“ Die Bilder wiederholen sich dort, wo es sich um erregten Gemützustand handelt. „La puchera“ (S. 527): „eran sus pensamientos como un oleaje de mar bravo que hubiera invadido de repente sus cerebros“; seine Gedanken sind wie eine wilde Meeresflut, die plötzlich in sein Hirn gedrungen ist, ebd. (S. 528): „pero la tempestad allá le quedaba, en pedazos, si pudiera decirse así, que la batían con diabólica estrategia y a cielo sereno, para que mejor se viera y se estimara su destructura labor“; der Vergleich ist weit ausgeführt, die Analogievorstellung ausgesponnen, in seinen friedlichen Gemützustand ist ein Sturm eingedrungen, der ihn mit teuflischer Kunst peitscht und seine zerstörende Arbeit tut. Berrugos gereizte Stimmung wird verglichen, ebd. (S. 567): „la tempestad que había dentro de él no era de las que pasan con cuatro estampidos gordos y unos cuantos aguaceros“; auch hier die Analogievorstellung weiter ausgeführt: „ein Sturm, der nicht mit starkem Stampfen und ein paar Regengüssen vorbeigeht“. Das plötzliche Aufkeimen eines neuen Entschlusses wird folgendermaßen verglichen, ebd. (S. 533): „vino a ser ésta como una rafaga primaveral y de relativo consuelo, en medio de tantas otras invernizas, desencadenadas y tempestuosas“, „wie ein Windstoß voll Frühlingsahnen mitten in anderen entfesselten und tobenden Winterstürmen“. „De tal palo“ (S. 401): „revelaba tranquilidad aunque era ésta muy semejante a la que tienen en sus comienzos las tempestades de verano“; Fernandos Ruhe vor seinem letzten Entschluß ist in Beziehung gesetzt zu der Stille in der Natur vor einem Unwetter im Sommer. „El sabor“ (S. 204): „es decir, que la pasión de Pablo dejó de ser impetuoso torrente, e iba transformándose en manso, rumoroso y cristalino arroyo“. Der Leidenschaftlichkeit Pablos, die einem reißenden Strom gleicht, steht die allmähliche Wandlung zur seelischen Ruhe, die einem „sanften, rauschenden, kristallklaren Bach“ gleicht, gegenüber; die drei Adjektive lassen den Vergleich friedlich ausklingen.

Gelegentlich werden auch Charaktereigenschaften der handelnden Personen durch einen Vergleich hervorgehoben. In „La puchera“ (S. 12) ziemlich konventionell; Lebrato und sein Sohn in ihrer Verschiedenheit: „eran tan diferentes entre sí, como la mar y el cielo o la noche y el día“. Wirkungsvoller dagegen Celsos Naturliebe im Vergleich „Peñas arriba“ (S. 8): „volví a ser el hombre de buen contento y apegado a la tierra madre como la yedra al morrio“; ein plastisches Bild: der alte urwüchsige Celso ist so eng mit der heimatischen Natur verbunden, wie „der Efeu, der sich um den Maulbeerbaum schlingt“; ebd.: „el roble bamboleaba, como si le faltara la tierra que la sostenía, o se le despegaran de ella las raíces“; der Alte vergleicht sich selbst mit einer Eiche, die zu schwanken beginnt,

als ob ihr der Boden fehle oder ihre Wurzeln sich lösten. Die riesige Gestalt des alten Dorfpatriarchen von Tablanca tritt deutlich vor die Augen des Lesers.

Auch allgemein menschliche Verhältnisse werden oft durch Naturbilder charakterisiert. „Pedro Sánchez“ (S. 148) kleine Ereignisse wachsen sich oft zu großen Wirkungen aus: „lo que es ahora una nubecilla tenue, dos horas más tarde llega a ser tempestad formidable sobre el horizonte“; der „kleinen schwachen Wolke“ steht ein „schrecklicher Sturm“ gegenüber; ebd. (S. 45) von der Gesellschaft: „todo lo restante es una masa deforme que bulle y se agita a merced de aquella como las aguas del mar a los caprichos del viento“. Ein häufig vorkommender der Bibel entlehnter Vergleich ist der von der christlichen Religion, die wie ein Samenkorn im Herzen der Menschen aufgeht („De tal palo“ S. 217; 283; 311; 406/07).

Bei all diesen Vergleichen stand das der Natur entlehnte Bild an zweiter Stelle; umgekehrt kann auch der Fall eintreten, daß bestimmte Aspekte der Natur an erster Stelle stehen, und daß verschiedene Seiten des Menschlichen und bestimmte Vorgänge des Lebens in Beziehung dazu gesetzt werden.

d) Natur und Mensch im Vergleich.

Naturerscheinungen werden in Beziehung gesetzt zu verschiedenen Aspekten des Menschlichen¹⁾. „De tal palo“ (S. 82): „las murmuraciones del río que por detrás de ella se desliza alejándose como si huyera de manchar sus aguas con las tierras de aquel abominable señorío“; das vorsichtige Schlängeln des Flusses ist verglichen mit dem Entweichen eines Flüchtlings; dasselbe Bild „Peñas arriba“ (S. 24): „del famoso río, que escapa de allí, a todo correr, a escondidas de la luz siempre que puede, como todo el que obra mal, para salir pronto de su tierra nativa“; ebenso von der Abenddämmerung, ebd. (S. 330): „así llegó el crepúsculo, torvo, silencioso, amenazante, como ladrón asesino que aguarda las tinieblas de la noche para consumir el crimen forjado en su cerebro“. Das Bild ist weit ausgeführt; die Dämmerung kommt „düster, schweigend, drohend“ (drei Adjektive zur feinen Differenzierung!) wie ein Dieb, der morden will und der nur die Finsternis erwartet. Die Wiesen, die den Tau trinken, werden mit Betrunknen verglichen. „De tal palo“ (S. 257): „recibiéronla los prados hasta que, saturados de ella, como verdaderos borrachos inclinaron la cabeza soñolientos“. Die Wiesen, die sich unter der Last der Feuchtigkeit beugen, neigen ihr Haupt wie Betrunkene. Ein ähnliches Bild ebd. (S. 257): „recibiéronla los prados sedientos con el calor de la víspera, con la fruición voluptuosa del chino que fuma

¹⁾ Hier bestehen auch gewisse Beziehungen zu der oben (IV 6) behandelten Personifikation.

su pipa cargada de opio“; das wollüstige Trinken des Taus durch die Wiesen wird durch den Vergleich deutlich; — das Dorf Coteruco am Fuße des Hügels hingestreckt, wie ein Betrunkener, der seinen Rausch ausschläft. „Don Gonzalo“ (S. 457): „allí abajo, casi a sus pies, estaba Coteruco tendido sobre los regazos del cerro y de la montaña, como un borracho que ha dormido la mona a la intemperie“. In „Peñas arriba“ wird die Hochebene mit ihren Monolithen mit der Haut eines Aussätzigen verglichen (S. 37): „y los monolitos solitarios y dispersos se me antojaban erupciones de verrugas asquerosas sobre una inmensa piel de leproso“; das Bild ist mit naturalistischer Deutlichkeit ausgeführt: „Ausbrüche von ekelhaften Runzeln auf der riesigen Haut eines Aussätzigen“. Ebd. (S. 340) die beiden Lawinenteile vereinigen sich und stürzen ins Tal hinab: „fundidos ya en una pieza los dos, comenzaron a dar vueltas como un huso entre los dedos de una jiladora“; sie rollen wie eine Spindel zwischen den Fingern einer Spinnerin. Der Ausklang des Sturmes wird mit einem schweren Keuchen verglichen, ebd. (S. 277): „quedaban del temporal unos rumbos lejanos e intermitentes, a manera de jadeo de su cansancio después de una brega feroz y continúa durante semana y media“. Der akustische Eindruck wird durch den Vergleich mit dem Keuchen nach schwerem und langem Kampf deutlich, ebd. (S. 333): „el incesante bramar del Nansa, que más que ruido parecía la respiración del silencio y los latidos descompasados de mi corazón“; das Brüllen des Flusses gleicht dem Atmen der Natur und den ungleichmäßigen Schlägen des menschlichen Herzens.

Naturerscheinungen werden auch zu Dingen und Vorgängen des täglichen Lebens in Beziehung gesetzt. Hier finden sich auch einige konventionelle Bilder. „Sotileza“ (S. 333): „la mar como un espejo“; „La puchera“ (S. 186): „las lentas ondulaciones de la mar, aunque se perdía de vista reluciente y llana como un espejo“; ebd. (S. 32): „aguas purísimas y transparentes como el cristal“; „El sabor“ (S. 351): „un cielo sereno, azul y limpio como el cristal de un espejo“. Alle diese wenig originellen Vergleiche heben die spiegelklare Reinheit und Glätte des Himmels oder des Wassers hervor.

Wirkungsvoller „Peñas arriba“ (S. 281): „el poco cielo que veía desde allí estaba raso y azul como paño de seda“; ebd. (S. 36) von den Nebelfetzen: „llevando consigo los jirones de la niebla como si fueran sudarios arrancados de las tumbas en los senos entenebrecidos de las barrancas“; wie Grabtücher flattern die Nebelteile über die Schluchten dahin; der Vergleich steigert den Eindruck der romantischen Zerrissenheit der Berglandschaft. „Don Gonzalo“ (S. 12): „el suelo del valle remeda un tapiz de terciopelo partido por ancha cinta de plata“; der Boden des Tales wird mit einem sammetweichen Teppich mit breitem Silberband verglichen. Ebenso „El sabor“ (S. 32):

„parecía el fresco retoño de la vega tapiz de terciopelo“; ebd. (S. 351): „las praderas brillaban como sartas de rica pedrería“; ähnliches Bild „De tal palo“ (S. 258): „entonces aparecieron los campos desparezándose bajo un pesado velo de perlas y diamantes“. Nach dem Regen glitzert die Sonne auf den feuchten Feldern; die Vergleiche heben die Lichtwirkung hervor: „die Wiesen glänzten wie Ketten mit reichem Gestein“, oder: „reckten sich unter einem festen Schleier von Perlen und Diamanten“. „El sabor“ (S. 345) vom Regenguß: „mirando al cielo, parecía que de él bajaban líquidos cables, gruesos y apiñados“. Die Regenfäden gleichen „flüssigen, dicken und zusammengedrängten Kabeln“; die beiden nachgestellten Adjektive verdeutlichen die Vorstellung noch.

Die häufige Anwendung von Vergleichen in den Naturschilderungen zeugt für das tiefe Durchdrungensein Peredas mit den verschiedenen Seiten der ihn umgebenden Natur. Die größte Zahl der Vergleiche steht in Beziehung zum Menschen selbst oder zu Aspekten des menschlichen Lebens; gerade das legt Zeugnis ab für das gegenseitige Durchdringen von Natur und Mensch.

Was die Form der Vergleiche anbetrifft, so liebt Pereda ein breites Ausschmücken der Analogievorstellung, was als typisches Kennzeichen episch-realistischen Stils anzusehen ist. Diejenigen Vergleiche, bei denen die Analogievorstellung nur kurz gegeben wird, sind fast immer allgemeingebräuchlich und ohne dichterische Sondergepräge. Die breitausgeführten Vergleiche enthalten auch, wie die Beispiele zeigen, diejenigen Bilder, die künstlerisch am wertvollsten sind¹).

Schlußbetrachtung.

An Hand der aus der Analyse seiner Naturschilderungen gewonnenen Ergebnisse läßt sich ein Bild des Naturgestalters Pereda zeichnen.

Bei der dichterischen Gestaltung der Montañanatur treten in Peredas Werken zwei Grundwesenszüge auf: ein statischer und ein dynamischer Zug. Der statische Grundzug seiner Dichterpersönlichkeit läßt Pereda zum „pintor de cuadros de la naturaleza“ werden; er malt Bilder, die als abgeschlossenes Ganzes oder als kürzerer Teilaspekt den Hintergrund der Handlung bilden: Montañadörfchen in ihrer Landschaft, Berg- und Meerlandschaften. Bei diesen statischen Bildern steht nicht so sehr die schöpferische Dichterpersönlichkeit im Bewußtsein des Lesers als vielmehr der virtuose Zeichner, der seine Naturbilder nach exakten Ordnungs- und Richtungsschemen aufzeichnet, wobei er in hohem Maß von seiner starken visuellen

¹) Untersuchungen über den bildlichen Ausdruck bei Pereda (von P. Meyn-Hamburg) und andere stilistische Kunstmittel des Dichters sind in Vorbereitung.

Begabung unterstützt wird, die sich besonders in dem schwächeren oder schärferen Abheben der Farben der die Landschaft erfüllenden optischen Einzeleindrücke äußert. Dieser Bildhaftigkeit seiner statischen Landschaften entspricht auch die sprachliche Formulierung.

Doch bisweilen wird dieser Zug der Objektivität, den die Bilder tragen, leicht aufgelockert durch ein Eindringen des subjektiv-persönlichen Elementes, das bei Pereda zu stark ist, um sich verdrängen zu lassen. Kurze kritische Stellungnahmen, Anreden an den Leser, Verwendung von gefühlsbetonten interjektionalen Ausrufen, gelegentliche Auflösung von Naturbildern in Dialogform offenbaren den zweiten Grundzug der Wesensart des Naturschilderers Pereda: den dynamischen, der seiner Naturschilderung erst die einmalige originelle Prägung verleiht.

Dort, wo seine Schilderungen sich in Bewegung auflösen, bei der Sturmschilderung, bei der Verwendung der akustischen Momente, in der Personifikation, im dichterischen Vergleich zeigt es sich, wie sehr Pereda sich über die friedvoll-statische Ruhe der Hintergrundslandschaften zu einer Darstellung des Grandiosen und Imposanten in der Natur erhebt. Die Natur lebt, übermenschlich große Wesen sind in ihr wirksam; sie wird zu einer erhabenen Macht, zu der der Mensch aus seiner Kleinheit emporschaut.

Hier ragt das religiöse Moment in seine Naturschilderung hinein. Der Glaube an die Wirksamkeit übermenschlich-erhabener Naturgewalten führt ihn direkt zur Gottesanbetung in christlich-konfessionellem Sinn. Sein starkes Gefühl, das beim Anblick der erhabenen Natur in Erregung gerät, verliert sich nicht in vages pantheistisches Schwärmen, sondern wird begrenzt und eingedämmt durch den Glauben an die in der Natur verkörperte Allmacht in kirchlichem Sinn, die sich vor allem im Aufruhr der Elemente, nicht im friedlichen Idyll zeigt¹⁾. Daher ist Peredas Naturschilderung dort am wirksamsten, wo er erhabene Bergwelt oder das Toben entfesselter Naturmacht gibt²⁾.

Dieses religiös gefärbte Naturerlebnis erfährt eine Steigerung, sobald der Mensch in den Mittelpunkt des Geschehens der Handlung gerückt und von der Allgewalt der Natur beeinflusst wird. „Peñas arriba“

¹⁾ Vgl. Bell, „Contemporary Spanish Literature“ (S. 44): „Peredas love of nature was un-Latin, unidyllic“.

²⁾ Vgl. Barja, „Libros y autores modernos“, S. 364: „bien trata el novelista de pintar idilios y paisajes sonrientes, escenas de familia y tipos sentimentales; sin embargo, nunca en el idilio está a la altura que en la epopeya. Es esto verdad sobre todo en sus paisajes“; und S. 365: „toda esta naturaleza parece animada por fuerzas salvajes; es una epopeya de gigantes. A Pereda le sirve de escenario para el drama de sus héroes, o para el drama de la naturaleza misma, gobernada, como aquellos, por un Dios providencial punto de convergencia de toda la novela perediana“.

bildet deshalb den Höhepunkt aller Werke des Dichters, weil hier die von Gott beseelte Natur selbst zum treibenden Faktor der Handlung geworden den Menschen in Gottes Arm führt¹⁾. Sie wird wirksam als Wegweiser zur christlichen Vollkommenheit, sie entfernt den Menschen aus dem Getriebe der Städte und läßt ihn in der Beschränkung auf das kleine Montañagebiet im Glauben an die christliche Gottheit körperlich und seelisch gesunden. Ein gewisser Hang zum Moralisieren schwingt also hier in dem Naturerlebnis mit²⁾.

Aus diesem festen religiösen Glauben, aus dem Gefühl der Verbundenheit mit der heimischen Natur, dem gänzlichen Beschränksein auf die Montañalandschaft, heraus gestaltet Pereda monumentale Typen von Bauern und Fischern, die fern von der übrigen Welt ihr urwüchsig-starkes Leben führen³⁾.

Als Naturschilderer nimmt Pereda in der spanischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts eine Sonderstellung ein, weil er sich vom Gefühlsüberschwang der Romantik entfernte, zum ersten Mal neue Gesetze für seine Naturschilderung aufstellte, eine neue Region in die Literatur einführte, und als originelle Dichterpersönlichkeit der realistischen Naturschilderung in Spanien zum Siege verhalf.

¹⁾ Vgl. Menéndez Pelayo, „Estudios de crítica literaria“, S. 443: „como paisajista, nunca ha rayado a mayor altura que en las descripciones de los puertos altos de la cordillera cantábrica, que llenan en gran parte este libro“.

²⁾ Auch Menéndez Pelayo hebt „le gravedad de su magisterio moral“ hervor (a. a. O. S. 420).

³⁾ Vgl. Barja, a. a. O. S. 366: „algo en efecto, de naturaleza vírgenes tienen estos hombres y estas mujeres de la montaña y del mar que el novelista introduce en sus novelas“; auch Menéndez Pelayo (a. a. O. S. 248) hebt hervor: „el sello de fiereza titánica, de salvaje energía, de grandiosidad sublime“.

www.books2ebooks.eu