

Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1955, Heft 8

Gabriela Mistral

Motive ihrer Lyrik

Von

Hans Rheinfelder

Vorgetragen am 4. Juni 1954

München 1955

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Meiner geliebten Schwester
JOHANNA
zugeeignet

VORWORT

Über einen Teil der folgenden Darstellung habe ich am 4. Juni 1954 der Philosophisch-historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vorgetragen. Durch eine Reise nach Südamerika wurde die Drucklegung verzögert. Ich hatte Gelegenheit, an Universitäten Argentinien und Chiles über Gabriela Mistral zu sprechen. Der Zufall wollte es, daß ich auf Einladung der Universidad de Chile einen Vortrag über die Dichterin an dem gleichen Tage (8. September 1954) in Santiago halten durfte, an dem sie nach sechzehnjähriger Abwesenheit wieder in die Heimat zurückkehrte und in der Hauptstadt mit triumphalen Feiern empfangen wurde. Zwei Tage später, als ihr in einem festlichen Akt an der Universidad de Chile durch deren Rektor Prof. Dr. Juan Gómez Millas das Diplom der Ehrendoktorwürde überreicht wurde, konnte ich Gabriela Mistral selbst sehen und hören.

Die Arbeit, die ich hier vorlege, soll ein Versuch sein, die dichterische Größe der chilenischen Nobelpreisträgerin schon in den Motiven ihres Werkes sichtbar zu machen.

München, am 8. September 1955

Hans Rheinfelder

INHALT

Von Leben und Leiden der Dichterin	9
Die dichterischen Werke. Geschichte ihrer Veröffentlichung	22
Motive der Dichtung:	
1. Liebe und Leid	28
2. Fremdes Leid und selbstlose Liebe	51
3. Natur und Heimat	108
4. Geborgenheit und Prophetentum	130
Dichtung als Dienst	149
Anhang: Texte	157

VON LEBEN UND LEIDEN DER DICHTERIN

Lang und schmal dehnt sich Chile von Norden nach Süden über nahezu 4000 km. Das entspricht in Europa einer Strecke von Lissabon bis Moskau oder von der Nordspitze Norwegens bis über den Südrand Siziliens hinaus und ist fast siebenmal die Luftlinie München–Hamburg. Aber in seiner Breite reicht das Land an wenigen Stellen mehr als 300 km vom Pazifischen Ozean im Westen bis zur argentinischen Grenze im Osten. An der schmalsten Stelle ist es kaum 100 km breit, etwa die Strecke München–Innsbruck. Das Gebiet, das sich dort zwischen Meer und Berge zwängt, bildet die Provinz Coquimbo, beherrscht von der Hafenstadt La Serena, fast genau auf dem 30. Grad südlicher Breite. Landeinwärts liegt, auf halbem Wege von La Serena zur Grenze, im Elqui-Tal das Städtchen Vicuña, mit nicht viel mehr als 2000 Einwohnern, schon im Vorland der Anden, so recht zwischen der See und dem Hochgebirge. Das Elqui-Tal ist eines jener Täler, die hinter der Küstenkordillere tief in die Anden einschneiden. Steil erheben sich zu beiden Seiten die Abhänge. Das Tal ist besonders fruchtbar und durch seine köstlichen Trauben bekannt, aus denen nicht nur ein feuriger Wein gekeltert wird, sondern die auch zu großen Rosinen, den beliebten „Pasas de Elqui“, getrocknet werden.

Dort, in Vicuña, ist Gabriela Mistral am 7. April 1889 geboren worden. Ihr wirklicher Name ist Lucila Godoy Alcayaga. Über die Wahl des Dichternamens hat sie sich nach einer Pressemeldung folgendermaßen geäußert: „Als Kind hatte ich eine tiefe Andacht zum Erzengel Gabriel und von ihm legte ich mir den Namen zu. Mistral – das ist der Name des heftigen Mittelmeerwindes. Denn ich werde immer und ungewöhnlich stark von den Elementen angezogen, überhaupt von allen Kräften der Natur.“¹ Man wird dieser Nachricht wohl mehr Glauben schenken dürfen als der Angabe des chilenischen Schriftstellers José

¹ Tageszeitung „El Mercurio“, Santiago de Chile, 6. September 1954, S. 23.

Santos González Vera, Verehrung für Gabriele d'Annunzio und zum Mistralwind seien in dem Pseudonym zusammengefloßen.¹ Hier könnte nur die Dichterin selbst den Zweifel lösen. Wahrscheinlich war es so, daß der erste Patron der Erzengel war, daß aber der italienische Dichter im Laufe der Zeit noch als Nebenpatron hinzugenommen wurde, vielleicht von der Dichterin selbst. In ähnlicher Weise scheint sich zu dem Mistralwind mit der Zeit auch der provenzalische Dichter Mistral gesellt zu haben, dem sie in dem Gedicht „*Mis libros*“² eine eigene Strophe widmet. Enge Beziehungen zu der Welt Gabriele d'Annunzios sind bei Gabriela Mistral gewiß nicht festzustellen. Daß sie aber schon in jungen Jahren von der Engelwelt sich angesprochen fühlte, liegt in ihrer Dichtung zutage. So beginnt schon die Elfjährige das Albumblatt für eine Freundin mit den Zeilen:

Durch die Wiese ging ich traurig
und versonnen und alleine;
sah ich einen schönen Engel:
Lola war's, die herzensreine.

*Me encontraba en la pradera
pensativa, triste y sola,
vi un ángel hermosa y era
la muy candorosa Lola.*³

Und später singt sie ihr mystisches Schutzengellied „*El Ángel Guardián*“.⁴ Auch in der letzten Sammlung steht ein Lied („*Dos*

¹ Vgl. Zeitschrift „Babel“ 1946. Nach einer anonymen Begrüßungsschrift 1954 (Homenaje a Gabriela Mistral, Biografía y selección de poesías, S. 9). In einer anderen dieser Schriften, die anlässlich der Empfangsfeierlichkeiten im September 1954 auf den Straßen von Santiago um billiges Geld zum Verkauf angeboten wurden und zum Teil recht geschickt verfaßt sind, lautet der Ausspruch Gabrielas allerdings so: „Als Kind hatte ich eine tiefe Andacht zum Erzengel Gabriel und liebte auch den italienischen Dichter Gabriele d'Annunzio. Von ihnen legte ich mir den Namen zu . . .“ (La divina y humana Gabriela, su vida y su obra, S. 9). Das „und liebte auch . . .“ möchte uns wie ein Zusatz anmuten. Es wäre auch zu fragen, ob ihr im Jahre 1914, bei der ersten Verwendung des Pseudonyms, Gabriele d'Annunzio bereits bekannt war.

² *Desolación* S. 40. Für die zitierten Textausgaben vgl. S. 28.

³ *Homenaje* S. 4.

⁴ *Ternura* S. 141.

Ángeles“) von den zwei Engeln der Lebensfreude und des leidvollen Sterbens, die der Dichterin abwechselnd zur Seite schweben.¹ Daß es ihr der Sturmwind angetan hat, bedarf für den Kenner ihrer Gedichte keiner weiteren Bestätigung. Es ist dies nicht der einzige Zug, den sie mit unserer Droste gemeinsam hat, die sich den Sturm im flatternden Haare wühlen läßt:

O wilder Geselle, o toller Fant,
ich möchte dich kräftig umschlingen
und, Sehne an Sehne, zwei Schritte vom Rand
auf Tod und Leben dann ringen! („*Am Turme*“)

Noch bei ihrer jüngsten Rückkehr nach Chile hat Gabriela Mistral in Valparaíso ihre Liebe zu dem Volk und zu dem Meer dieser Stadt ausgesprochen und dabei gesagt: „Immer wenn meine Gesundheit gelitten hat, dann trägt mir das Meer in seinen Winden neue Energien zu.“²

Beide Eltern der Dichterin sind spanischer Abkunft gewesen. Und zwar wird sowohl für die Familie des Vaters, Jerónimo Godoy Villanueva, als auch für diejenige der Mutter, Petronila Alcayaga, baskischer Ursprung angenommen. Im Geleitwort zu *Tala* nennt sie sich selbst „una mestiza de vasco“, aber das könnte in der Anrede an die baskischen Kinder mehr mit dem Herzen als aus einem klaren Wissen um die Abstammung gesagt sein. Ein Großvater soll aus San Juan in Argentinien stammen. Tatsächlich ist Mitte des vorigen Jahrhunderts der Name Godoy in Argentinien weit verbreitet. Als Vorläufer der argentinischen Gauchodichtung kennt die Literaturgeschichte Juan Gualberto Godoy (1793–1864). Auf einer Besitztumskarte vom Jahre 1860, die in dem Museum von San Antonio de Areco hängt, findet sich sogar eine Lucila Godoy (de Monsalvo) verzeichnet, westlich von Buenos Aires. Die Vermutung, daß Gabriela Mistral jüdisches oder mongolisches Blut habe, hat sich als nicht stichhaltig erwiesen. Dagegen scheint es die Dichterin selbst nicht zu bestreiten, daß in ihren Stammbaum auch Indioblut geflossen ist.

Der Vater war Volksschullehrer, ein unsteter Mann, der sich in Versen ausdrücken konnte wie die alten *payadores* Chiles und

¹ *Tala* S. 35.

² Zeitung „El Mercurio“, 9. September 1954, S. 17.

Argentiniens. Er legte für sein Kind einen Garten an, ließ dann die Familie allein, hat später auch nicht mehr geschrieben und ist 1915 in der Fremde gestorben. Einige zärtliche Verse des Vaters für Lucila sind erhalten. Jedenfalls hat sie von ihm die ersten Verse gehört. Die Dichterin spricht trotz allem von ihm in kindlicher Liebe.

Es schien in diesem Hause naturgegeben, daß auch Lucila, wie ihre viel ältere Stiefschwester Emelina Molina, Lehrerin werden sollte. Dabei hat Lucila zunächst keine andere Vorbereitung für diesen Beruf erhalten als das, was eine Volksschule und eine fürsorgliche Mutter an Wissen und schulischer Gewandtheit ihr vermitteln konnten. Mit fünfzehn Jahren stand sie schon selbst vor der Klasse, in den Schulen der nahen Dörfer La Compañía und La Cantera, wo sie zwei Jahre lang unterrichtet hat.

Bereits in die nächsten Jahre fällt das bittere Erlebnis enttäuschter Liebe, das durch eine Verkettung mit erschütternden Umständen den ganzen Lebensweg Lucilas bestimmt und ihr Dichten geprägt hat. Die Zwanzigjährige begegnet des öfteren auf ihren Fahrten zur Stadt und aufs Land einem sieben Jahre älteren Eisenbahnschaffner, Romelio Ureta. Ihre Neigung zu ihm scheint eine Weile erwidert zu werden. Aber dann wendet sich die Liebe des jungen Mannes einem anderen Mädchen zu. Bald kommt wie ein Blitzschlag zu Lucila die Kunde, daß Romelio sich erschossen hat, am 25. November 1909. Man will in der Rocktasche des Toten eine Karte mit dem Namen Lucila Godoy gefunden haben. Aber für die Tat Romelios sollen ganz andere Beweggründe entscheidend gewesen sein: von den eingenommenen Bahngeldern hatte er einem Freund eine Summe geliehen; sie war ihm nicht rechtzeitig zurückgezahlt worden; nun stand der Abrechnungstag bevor und seine Veruntreuung war nicht mehr geheimzuhalten. Die Angst vor dem Verlust seiner Ehre hätte den jungen Beamten aus dem Leben getrieben.

Was in dieser Zeit tatsächlich in Lucila vorgegangen ist, darüber kann es nur Vermutungen geben. Die Psychoanalyse wird sich zu gegebener Zeit mit Lust auf dieses Opfer stürzen. Wer Gabriela Mistrals Gedichte liebt, dem ziemt es, sich mit dem zu bescheiden, was sie selbst darin andeutet. Es ist genug, um ehrfurchtslose Fragen verstummen zu lassen, und es reicht wahr-

lich hin, ihre Werke zu verstehen, wobei es hier mehr darauf ankommt zu ahnen als zu wissen. Julio Saavedra Molina hat zusammengestellt, was neugierige Kritiker bisher herausgebracht haben.¹ Man hat auch die Gedichte der Sammlung „*Dolor*“,² von der Dichterin absichtlich unchronologisch geordnet, in diese rekonstruierte tragische Geschichte eingebaut. Gabriela Mistral schweigt zu solcher Geschäftigkeit. Das schwere Erlebnis umschließt leidenschaftliche Liebe, die enttäuscht und verraten wird, die aber daran nicht stirbt, die vielmehr, als der Geliebte freiwillig aus dem Leben scheidet, in trostlosem Schmerz sich verewigt, sich in die Weite und in die Tiefe verklärt und die Dichterin ihr Leben lang begleitet. Noch die Fünfundsechzigjährige hat 1954, anlässlich ihrer Rückkehr nach langer Abwesenheit, beim Betreten des chilenischen Bodens, auf die Frage nach ihren Plänen während des Aufenthalts in Chile, geantwortet: „Ich möchte mich an das Vergessene erinnern, was in meiner Heimat hinter mir geblieben ist, versunken in einem weiten, nebelhaften Schleier. Ich habe immer ein schlechtes Gedächtnis gehabt, nur nicht für das Leid, in dessen Begleitung ich durch das Leben gewandert bin und wandere.“³ Im Rückblick auf ihr Leben hat sie auch schon früher ein bitteres Urteil gefällt. Indem sie die Möglichkeit erwägt, den Titel der Gedichtgruppe „*Albricias*“⁴ durch einen anderen zu ersetzen, schreibt sie: „Ich kann in meinem Denken und in meiner Sprache zwar das abändern, was ich in meinem häßlichen Lebensalter – Mädchenzeit, Jugend, Reife – gelernt habe, aber die Bezeichnungen, die ich in meiner Kindheit empfangen habe, kann ich nicht mit der Wurzel ausreißen.“ Nur *infancia* läßt sie als glückliche Zeit gelten; *adolescencia*, *juventud*, *madurez* dagegen sind *edades feas* gewesen. Welche Tragik eines jungen Lebens!

¹ Revista Hispánica Moderna, Columbia University, III, 1937, S. 110–135, Gabriela Mistral: Vida y obra.

² In *Desolación* S. 67–122.

³ „... recordar lo olvidado, lo que ha quedado atrás, sumergido en un velo difuso y de bruma, en mi patria. Siempre he tenido mala memoria, excepto para el dolor, en cuya compañía he transitado y transito en la vida“. Zeitung „El Mercurio“, 3. September 1954, S. 1.

⁴ *Antología* S. 211; *Ternura* S. 96–100 enthält zwar die Gedichte, aber nun doch mit verändertem gemeinsamem Titel, „*Jugarretas*“, und ohne die Anmerkung.

Lucila Godoy befindet sich in den letzten Monaten des Jahres 1909 in Santiago. Sie darf hier in Schnellkursen ihre pädagogische und didaktische Erfahrung ergänzen und unterbauen. Mit großem Erfolg legt sie noch die vorgeschriebenen Prüfungen an der Escuela Normal ab. Jedesmal überrascht sie durch ihre besondere Lehrbegabung und die Selbständigkeit ihres Denkens. In diesen Jahren mehren sich ihre Veröffentlichungen, kürzere Gedichte in kleinen Lokalzeitungen und pädagogische Aufsätze, die durch Neuartigkeit der Gedanken Aufsehen erregen.

Es folgt dann ein Jahrzehnt unruhiger Wanderjahre, Versetzungen von Schule zu Schule, landauf, landab, mit immer schnellerem Anstieg zu verantwortungsvollen Ämtern. Zuerst finden wir sie in La Serena an einem Mädchenlyzeum. Dann führt der Weg südwärts, an eine Dorfschule in Barrancas bei Santiago. Jetzt holt man sie ganz in den höheren Schuldienst an Mädchenlyzeen, seit 1911, zuerst in das Städtchen Traiguén, noch weiter im Süden, dann in die stattliche Hafenstadt Antofagasta, im Norden des Landes, schließlich 1912 in das hochgelegene Cordillerenstädtchen Los Andes, nicht weit nördlich von Santiago. Hier übernimmt sie neben der unterrichtlichen Tätigkeit auch bereits Aufgaben der Schulaufsicht. Die sechs Jahre in Los Andes werden für ihr Dichten und für ihre Anerkennung entscheidend. In einem Dichterwettbewerb von Santiago gewinnt sie im Dezember 1914 den ersten Preis mit fünf „Todessonetten“,¹ die sie unter dem Pseudonym „Gabriela Mistral“ eingereicht hat; sie sind wohl schon zwei Jahre früher, ganz aus der Liebe zu Romelio Ureta entstanden. Ihr Ehrgeiz ist nicht groß genug, sich beim Festakt den Preis abzuholen (denn daß sie sich, wie man behauptet hat, ihrer unfestlichen Kleidung geschämt habe, will mir nicht glaubhaft erscheinen). Schon hier jene Gelassenheit gegenüber ihrem eigenen Schaffen, die ihr bis heute geblieben ist. Derjenige, der bei der Preisverteilung die fünf Sonette vorlas, war Victor Domingo Silva, der heute noch als gefeierter Dichter in Santiago lebt und 1954 den chilenischen Nationalpreis für Literatur erhalten hat. Schon damals bekundet Gabriela Mistral nur ein geringes Maß von Ehrgeiz: zu Hause hat sie noch zahlreiche Gedichte ihrer stillen Mußestunden, aber

¹ „*Los Sonetos de la Muerte*“. *Desolación* S. 88; vgl. jedoch u. S. 30.

sie denkt nicht daran, sie zu veröffentlichen. Fast immer muß man es ihr abbetteln, wenn etwas von ihren Gedichten gedruckt werden soll. So ist es auch in den folgenden Jahren. Ihr Kollege Manuel Guzmán Maturana gibt Lesebücher für die Schulen heraus. Lucila Godoy hat ihm Gedichte vorgelesen, die wie geschaffen für die Schule erscheinen: er muß sie haben und die Dichterin muß ihm noch andere Gedichte und Märchen schreiben. In den Jahren 1915 und 1916 erscheinen die Lesebücher für fünf Klassen und darin nicht weniger als 55 Stücke, in Versen und in Prosa, von Gabriela Mistral.

Diese fünf Lesebücher haben im Fluge den Namen der Dichterin durch ganz Lateinamerika getragen. Denn ihre Verse sprachen ebenso zu den Eltern wie zur Jugend. Zeitschriften und Anthologien bemühten sich jetzt um Gedichte von ihr, Dichter und Literaten ihres Landes und der anderen hispanischen Länder Amerikas wechselten mit ihr Briefe. Die Schulverwaltung aber zählte, sehr mit Recht, die Punkte dieser dichterischen Begabung zur hohen Punktzahl ihres schulischen Könnens hinzu und beförderte sie zur Direktorin. Und wieder geht es dabei auf und ab im Lande. Von 1918 bis 1920 leitet sie ein Gymnasium in Punta Arenas (heute meist Magallanes genannt), tief unten in der Südspitze des Landes, 1920 in Temuco, wo sie dem Traiguén ihrer Lehrjahre wieder nahe ist, und schließlich 1921 in der Hauptstadt von Chile, in Santiago. Fragt man nach den Lehrgegenständen, denen sie ihren Unterricht zu widmen hatte, so findet man anfangs alle Aufgaben der Volksschule, vom Lesen, Schreiben und Rechnen bis zum Turnen und zur Gesundheitslehre, dann Geschichte und Geographie, schließlich aber nur noch die Muttersprache und ihre Literatur. Ihre Leistungen erringen allgemeine Anerkennung, so daß selbst die Universität von Santiago (Universidad de Chile), die mit Ehrungen besonders sparsam umgeht, sie bereits zur „Profesora de Estado“ ernennt. Auch ein Politiker hat sich damals nachdrücklich für sie eingesetzt, Pedro Aguirre Cerda. Ihm und seiner Gattin hat die dankbare Dichterin 1922 die erste Veröffentlichung in Buchform gewidmet, den Band *Desolación*.

Inzwischen ist aber ihr Name auch jenseits der Grenzen Chiles bekannt geworden. Längst steht sie mit dem Mexikaner Amado

Nervo und anderen außerchilenischen Dichtern in Briefwechsel. Nachdem ihr das engere Vaterland nach beiden Richtungen vertraut geworden ist, erfährt sie nunmehr das Erlebnis der großen lateinamerikanischen Welt. Aus dem äußersten Norden, aus México, erhält sie die Einladung der dortigen Regierung zur Mitarbeit an der Unterrichtsreform dieses Landes. Beurlaubt aus dem Schuldienst Chiles, reist Gabriela Mistral im Juni 1922 nach México und widmet sich dort zwei Jahre den ihr gestellten Aufgaben. Eine literarische Frucht jener Jahre ist neben anderem das von ihr zusammengestellte „Lesebuch für Frauen“ (*Lecturas para mujeres*), in Prosa und Versen, in das sie auch eigene, zum Teil bis dahin unveröffentlichte Schöpfungen aufgenommen hat (1923). In der Hauptstadt des Landes wird in ihrer Anwesenheit eine neue Schule eingeweiht, die ihren Namen erhält, was dann später noch mit so vielen Schulen Lateinamerikas geschehen sollte.

In New York gibt es seit dem Jahre 1920 an der Columbia University ein „Instituto de las Españas“ zur Pflege der kulturellen Werte aller Länder spanischer und portugiesischer Zunge. Von da kam die erste Anregung zur Herausgabe eines Gedichtbandes. Dem Drängen ihrer dortigen Verehrer folgend, willigte Gabriela Mistral 1922 ein, und so erschien in New York der Band *Desolación*, eine der ersten Veröffentlichungen des Instituts überhaupt, mit der erwähnten Widmung an „Herrn Pedro Aguirre Cerda und seine Gattin Frau Juana A. de Aguirre, denen ich die Stunde des Friedens verdanke, die ich durchlebe“.

Nach Beendigung der Tätigkeit in México nimmt Gabriela Mistral 1924 ihren Abschied aus dem chilenischen Schuldienst und wird pensioniert. Seitdem ist sie nicht mehr zu ruhiger Seßhaftigkeit gekommen. Sie reist 1924 in den Vereinigten Staaten und in Europa. In Madrid gibt sie damals eine kleine Sammlung ihrer Gedichte heraus, bekannter und unbekannter, unter dem Titel *Ternura*, den man schwer, aber vielleicht einigermaßen mit „Zärtliche Liebe“ übersetzen kann. Als sie im Februar 1925 in ihre Heimat zurückkommt, wird sie bereits im Triumph empfangen. Im nächsten Jahre reist sie nach Brasilien, Uruguay, Argentinien und dann wieder, im Auftrag der chilenischen Regierung, nach Europa, um nun lange nicht mehr in die Heimat zurückzu-

kehren: in Genf hatte sie seit 1926 beim Völkerbund, im „Institut für geistige Zusammenarbeit“, Chile zu vertreten und leitete die Sektion für Literatur. Als Ratsmitglied des Instituts trat sie damals in Beziehung zu dessen Präsidenten, Paul Valéry, der ihre Arbeit im Komitee zu würdigen wußte, damals aber noch keinen Zugang zu ihrer Dichtung gewann. Viel später, in der Einleitung, die er für eine von Mathilde Pomès übersetzte Auswahl der Gedichte Gabriela Mistrals geschrieben hat, erinnert er sich jener Zusammenarbeit: „J'ai eu l'honneur de faire la connaissance de l'auteur, Mme Gabriela Mistral, dans ces réunions où, naguère, des personnes déléguées par toutes les nations du globe tentaient de constituer une nation de l'esprit humain; tentative qui devait être faite, mais qui se heurtera peut-être toujours à la différence qui toujours se révèle entre l'homme et l'esprit. Mme Mistral représentait son pays avec une grâce et une simplicité qui la faisaient entourer du respect et de la sympathie de tous ceux qui participaient à nos travaux. Je sentais bien qu'il y avait en elle cette alliance d'attention et de rêverie, d'absences extérieures et de lueurs immédiates qui sont caractéristiques de la nature des poètes, mais je dois avouer que je ne connaissais alors rien de son œuvre, et qu'il m'a fallu attendre jusqu'à la présente traduction pour en apprécier ce que permet d'apprécier d'une poésie sa transposition en langage étranger.“¹

Die Tätigkeit in Genf dauert nicht allzu lange und wird immer wieder durch Reisen unterbrochen. 1927 vertritt Gabriela Mistral auf einer Pädagogentagung in Locarno den Chilenischen Lehrerverband. 1928 wird sie vom Rat des Völkerbundes in den Verwaltungsrat des in Rom geschaffenen Instituts für den Schulfilm abgeordnet. In diesen Jahren erfährt sie eine starke Erschütterung durch die Trauerkunde, daß im fernen Heimatstädtchen La Serena ihre geliebte Mutter gestorben ist (1929).

1930 und 1931 finden wir die Dichterin wieder in den Vereinigten Staaten, auf den Antillen und in Mittelamerika. Seit 1932 steht sie ehrenhalber im Konsulardienst Chiles und lebt als

¹ Gabriela Mistral, *Poèmes choisis*. Poésies traduites par Mathilde Pomès. Proses traduites par Francis de Miomandre. Préface de Paul Valéry de l'Académie Française. Paris, Stock, 1946. S. 10 f.

² München Ak. Sb. 1955 (Rheinfelder)

Konsul ihres Landes in Neapel (1932), Madrid (1933), Lissabon (1935). Übrigens sollte sie 1933 auch einmal die Folgen der Regierungsbürokratie erfahren: man hat ihr ein halbes Jahr lang die Pension gestrichen! Freilich ist sie nachher mit umso größeren Ehren überhäuft worden.

Sie wird nämlich 1935 durch ein eigenes Gesetz zum chilenischen Konsul auf Lebenszeit ernannt und kann sich nun in dieser Eigenschaft niederlassen, wohin die Neigung sie führt. In den verschiedensten Ländern Amerikas und Europas hat sie von diesem Recht Gebrauch gemacht. Aus ihrer Erfahrung spricht sie mit besonderer Liebe von ihrem Aufenthalt in Italien und in den „kleinen Ländern“ Europas, Dänemark, Holland.¹ Auch nach Deutschland ist sie damals gekommen und hat im Wintersemester 1936/37 an der Universität Hamburg einen Vortrag gehalten („Pequeños rasgos de geografía humana de Chile“). Als Vertreterin Chiles war sie in den „Vereinten Nationen“ bei der Kommission für Frauenrechte tätig. Für kurze Zeit ließ sie sich in Portugal nieder (Oporto), reiste dann nach Amerika zurück und besuchte Guatemala. 1938 kommt sie auf einige Wochen nach Chile, wo sie inzwischen schon die bekannteste Dichterin des Volkes geworden ist. Wie es im gleichen Jahr zur Veröffentlichung einer dritten Sammlung von Gedichten (*Tala*) gekommen ist, wird im nächsten Kapitel ausführlicher darzustellen sein.

Ruhelos treibt es die Dichterin zwischen Amerika und Europa hin und her. Sie lebt als Konsul in Nizza, siedelt dann in das brasilianische Petropolis über. Von dort aus fährt sie 1945 nach Stockholm, um den Nobelpreis für Literatur in Empfang zu nehmen, am traditionellen 10. Dezember, dem Todestag (1896) Alfred Nobels. Als Mitglied der Schwedischen Akademie gab damals Dr. Hj. Gullberg in schwedischer Sprache einen Über-

¹ So habe ich es auch aus ihrem eigenen Munde in den Ausführungen gehört, die sie im Anschluß an die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Santiago am 10. September 1954 gemacht hat. Ähnliche Äußerungen werden auch sonst von ihr berichtet, z. B. – wiederum unter ausdrücklicher Nennung von Dänemark – anlässlich ihres Empfangs in Valparaíso am 8. September 1954; vgl. Zeitung „El Mercurio“, 9. September 1954, S. 17.

blick über Leben und Werk der Dichterin und richtete an sie selbst auf spanisch folgende Worte: „Sie haben eine sehr lange Reise gemacht, um mit einer so kurzen Rede empfangen zu werden. In diesen wenigen Minuten habe ich den Landsleuten von Selma Lagerlöf wie ein Märchen Ihre erstaunliche Wanderfahrt vom Katheder der Schule zum Thron der Poesie erzählt. Wenn wir heute der reichen ibero-amerikanischen Literatur unsere Huldigung darbringen, so gilt diese Huldigung besonders ihrer Königin, der Sängerin der „Trostlosigkeit“ (Desolación), aus der die große Sängerin der Mutterschaft und des Erbarmens geworden ist.“¹ Die stattliche Summe, die der Nobelpreis darstellt, erlaubte der Dichterin den Erwerb eines Anwesens bei Los Angeles in Kalifornien. Aber zur Herstellung ihrer angegriffenen Gesundheit bevorzugte sie den Aufenthalt in Rapallo, an der italienischen Riviera. Die späte Verleihung des chilenischen Nationalpreises für Literatur im Jahre 1951 hat sie nicht veranlassen können, persönlich nach Santiago zu fahren. Noch im Sommer 1952, während sie in Neapel weilte, hat sie chilenischen Besucherinnen gegenüber merken lassen, daß sie sich von ihrem Vaterland undankbar behandelt fühle, und bei einem Gespräch über das Schicksal Dantes zweifellos an ihr eigenes Schicksal gedacht.² Damals plante sie übrigens, im Herbst 1952 eine Einladung nach Israel anzunehmen. Bald aber trat sie wieder die Fahrt über den Ozean an. Sie ließ sich in den Vereinigten Staaten von Nordamerika nieder und hielt sich seitdem mit Vorliebe in New York auf, eine Zeitlang in Habana, auf der Insel Cuba.

In ihr Heimatland kam die Dichterin erst 1954 wieder zurück, nach einer Abwesenheit von sechzehn Jahren. Die Rückkehr und der Empfang in den Städten und Dörfern Chiles war ein Triumphzug, wie er nur selten einem neueren Dichter zuteil geworden ist. Gabriela traf, nach vierzehntägiger Seefahrt, die Westküste Südamerikas herab, auf dem Dampfer „Santa María“ in Chile ein, begleitet von ihrer nordamerikanischen Sekretärin

¹ Les Prix Nobel en 1945, Stockholm 1947, S. 45 f.

² Bericht von Renate Goetz in der Zeitung „El Mercurio“, Juni oder Juli 1952. Ich verfüge nur über einen undatierten Ausschnitt aus der Zeitung.

Frl. Doris Dana und der chilenischen Kunstmalerin Frl. Gilda Pëndola. Die Vertreter der Presse, die ihr aufs Schiff entgegenkamen, haben viel von ihrer Liebe zu den heimatlichen Stätten ihrer leidvollen Jugend berichtet. Bei diesen Interviews hat die Dichterin übrigens auch darüber geklagt, daß man in Europa die Literatur Lateinamerikas so wenig kenne. Mit einer Begeisterung wie man sie in europäischen Städten nur noch gegenüber den „Stars“ des Films und des Sports gewohnt ist, wurde die Dichterin in den Hafenstädten von jung und alt begrüßt, in Arica, in Antofagasta, in Chañaral, in Coquimbo. Am 8. September erfolgte die Landung in Valparaíso, noch am gleichen Tag auch die Weiterfahrt nach Santiago. Nun wetteiferten die beiden großen Städte, die Hafenstadt und die Hauptstadt, in Festlichkeiten des Empfanges und um die Ehre, die Dichterin als Gast zu haben. Auf halbem Wege zwischen den beiden Städten, in Los Andes, wurde der Galazug des Staatspräsidenten, worin sie nach Santiago fuhr, durch die begeisterte Menge auf einige Minuten zum Anhalten gezwungen. An anderen Orten mußte die Fahrt wenigstens verlangsamt werden. Der Empfang in Santiago war ein Fest, wie es das festfreudige Santiago noch selten gesehen hat. Die Dichterin wurde mit Blumen überschüttet, Wimpel und goldene Medaillen wurden ihr überreicht, man machte sie zur Ehrenbürgerin und verlieh ihr den Dokortitel honoris causa der Universidad de Chile, Illuminationen und Feuerwerk begleiteten ihren Weg, die ganze Stadt war auf den Beinen und bildete stundenlang Spalier, im Wechsel mit der Nationalhymne wurden immer wieder die eigenen Dichtungen Gabrielas gesungen, die zu vielen Malen vertont worden sind.

Wenn heute noch einem Dichter in solchem Maße die Gunst eines großen Volkes zuteil wird, dann möchten wir zunächst an eine der üblichen Massenerscheinungen denken, hinter denen eine mehr oder weniger unbewußte politische Suggestion steht. Ohne Zweifel ist auch bei den Huldigungen für Gabriela Mistral die Politik mit im Spiele, zumal da wenige Monate vorher der andere große Dichter Chiles, der Kommunist Pablo Neruda, internationale Ovationen erhalten hat. Aber bei Gabriela kommt etwas Wesentliches hinzu, was Pablo nie in gleichem Maße erreichen wird: sie ist wirklich volkstümlich geworden. Perlen

ihrer Dichtkunst lernt schon das kleine Schulkind kennen, Kinderlieder und Reigentänze. Leid der Liebe aber – und sind es nicht die Menschen aller Schichten, die es durchkosten müssen? – ist in neuerer Zeit selten so unmittelbar echt und so schlicht in Versen geoffenbart worden wie von Gabriela Mistral. Man übersehe auch nicht, daß sie als Pädagogin und als Dichterin in hohem Maße zur Erzieherin des ganzen Landes geworden ist. Wo aber ist eine Kraft, die so sehr in die Nähe und in die Ferne sprühen, so sehr zünden könnte wie die Opferliebe eines lauterer Lehrerherzens! Freilich bringen viele Gedichte Gabrielas, und gerade ihre schönsten und bedeutendsten, die Menschenseele in Unruhe zu Gott und verlangen vom Leser Entscheidungen, die in ein jenseitiges Leben hineinreichen. Wem solche Unruhe nicht geheuer ist, der wird sich lieber an Pablo halten.

Noch immer singt Gabriela neue Lieder von allem, was das Volk bewegt. Zwei größere Dichtungen oder Zyklen stehen vor dem Abschluß, die „Kelter“ (*Lagar*) und das „Lied von Chile“ (*Poema de Chile*). Die Dichterin hat bei ihrem Empfang in Chile diese beiden Werke in nahe Aussicht gestellt¹. Auch manchen pädagogischen Aufsatz darf man wohl noch von ihr erwarten. Da ihr die Columbia University die Würde eines Ehrendoktors verliehen hat (wie früher schon die Universitäten von Florenz, Guatemala und neuerdings Santiago de Chile), so hat sie sich verpflichtet, das Diplom persönlich in New York entgegenzunehmen und dort eine Reihe von Vorträgen zu halten. Dann aber beabsichtigt sie, wie sie der Presse mitgeteilt hat, vor allem in ihrer chilenischen Heimat zu leben.

Unberührt von dem Wechsel der Regierungen und der politischen Programme bleibt die andauernde Huldigung und Liebe, die der Dichterin aus ihrem Heimatland entgegenschlägt. Aber ganz Latein-Amerika sieht in ihr seine Dichterin, wie es mit ähnlicher Eifersucht nur noch bei Rubén Darío geschehen ist. Seit sie den Nobelpreis bekommen hat, gewinnen ihre Verse Heimatrecht in allen Ländern der Erde. Chile aber nennt sie mit Stolz „la divina Gabriela“.

¹ *Lagar* ist inzwischen erschienen (Santiago, Editorial del Pacífico, 1955), stand mir aber noch nicht zur Verfügung.

DIE DICHTERISCHEN WERKE GESCHICHTE IHRER VERÖFFENTLICHUNG

Wer einmal eine kritische Ausgabe der gesammelten Werke Gabriela Mistrals herausgeben will, der wird sich keiner leichten Aufgabe gegenübersehen. Denn viele Gedichte wurden von der Dichterin mehrmals und mit kleineren oder größeren Abänderungen veröffentlicht. Zu allem Überfluß hat man es auch noch mit Raubdrucken zu tun, wie wenn man sich im spanischen 16. Jahrhundert befände. Aber selbst wer, noch unter Verzicht auf kritische Bearbeitung, das Gesamtwerk der Dichterin und der Pädagogin bloß irgendwie veröffentlichen wollte – sie selbst wird sich darum nie kümmern! –, der hätte alle Hände voll zu tun. Denn ihre Gedichte, noch mehr ihre zahllosen Aufsätze sind in Zeitschriften und Zeitungen, in Anthologien und Lesebüchern über ganz Süd- und Nordamerika verstreut, und ihre lückenlose Sammlung wird nicht leicht sein.¹ Von ihren Aufsätzen muß im folgenden abgesehen werden. Sie haben der Verfasserin Zustimmung und Widerspruch eingebracht. Viele davon sind ihrer Zeit weit vorausgeeilt und werden erst bei einer späteren Generation ein aufmerksames und dankbares Ohr finden.

Gabriela Mistral ist von jeher gegenüber den Kindern ihrer Muse von merkwürdiger Gleichgültigkeit gewesen: sie können an Zuneigung sich nicht messen mit den Kindern ihrer Schule, ihres Landes, mit den leibhaftigen Menschenkindern. So sehr die Dichterin sich gedrängt fühlt, da und dort, immer wieder, je zur rechten Stunde ein gedrucktes Gedicht sprechen zu lassen, so wenig lockt es sie, die einmal entflatterten Gedichte wieder einzusammeln und sie in einer ganzen Schar neuerdings unter die Menschen zu schicken. Immer wieder muß es ein äußerer Anlaß sein, der es ihr abringen kann, einen Gedichtband zu veröffentlichen. Schon in den Jahren 1915 und 1916 ist es nur einer An-

¹ Zunächst hat P. Alfonso M. Escudero 1951 in einer Broschüre eine bibliographische Übersicht über die Prosaschriften gegeben, worin er nicht weniger als 479 Nummern aufführt.

regung von außen zu danken gewesen, daß 55 ihrer Dichtungen in Schullesebüchern erscheinen konnten. So aber ist es bei ihr geblieben.

Drei Gedichtbände liegen von Gabriela Mistral bis heute vor:

Desolación, erstmals erschienen 1922,

Ternura, erstmals erschienen 1924,

Tala, erstmals erschienen 1938.

Die erste Ausgabe von *Desolación* wurde durch das „Instituto de las Españas“ in New York veranstaltet, wobei namentlich dem Direktor des Instituts und Herausgeber der „Revista Hispánica Moderna“, Federico de Onís, ein besonderes Verdienst zukommt. Der Band stellt eine Auswahl der Gedichte dar, die Gabriela Mistral zwischen 1912 und 1922 geschrieben hat. Wie der gewählte Titel „Trostlosigkeit“ erkennen läßt, sind die Gedichte unter dem Gesichtspunkt des schweren Jugenderlebnisses zusammengestellt; freilich sind ihnen, wie sich zeigen wird, noch andere Gedichte angereiht, die mit dem Titel „Desolación“ nichts mehr zu tun haben. Schon 1923 erfolgte eine erweiterte Ausgabe im Verlag Nascimento in Santiago de Chile, mit einem Vorwort von Pedro Prado. Davon erschien in Buenos Aires ein Raubdruck ohne Jahresangabe. Die dritte Auflage der Nascimento-Ausgabe (1926) ist von Gabriela Mistral überarbeitet und enthält noch ein weiteres Geleitwort, von Alone.¹ Nach den ungenauen Angaben, die Gabriela Mistral 1945 anlässlich der Verleihung des Nobelpreises selbst gemacht hat,² ist *Desolación* dann noch in Buenos Aires (Verlag Losada) und in Paris (Verlag Nagel) gedruckt worden. Die weiteste Verbreitung erlangt der Band durch Aufnahme in die „Colección Austral“ in Buenos Aires, wo er 1951 unter Nummer 1002 erschienen ist. Einzelne Gedichte aus *Desolación* stehen außerdem in Anthologien, so besonders in der vorzüglichen Auswahl des Verlages Zig-zag in Santiago (1947, Sammlung „Biblioteca Premio Nobel“), der das erwähnte Geleitwort von Alone vorangestellt ist; ferner in einem

¹ Pseudonym für Hernán Díaz Arrieta, den bekannten Literaturkritiker bei „El Mercurio“.

² Les Prix Nobel en 1945, Stockholm 1947, S. 118.

Sammelband „Las mejores poesías de los mejores poetas“ (Barcelona, Cervantes-Verlag, ohne Jahr). Mehrere Gedichte in Versen sowie die „*Oración de la maestra*“, womit die Prosagedichte in *Desolación* beginnen, finden sich nachgedruckt in einem Raubdruck des Verlags Bauzá in Barcelona, ohne Jahresangabe. Unter den Anthologien darf auch das Lesebuch genannt werden, das Gabriela Mistral 1923 in México herausgab, „*Lecturas para Mujeres*“, weil darin einzelne Stücke von ihr selbst, und zwar neben neuen Gedichten auch bereits veröffentlichte, zu finden sind.

Nach der Austral-Ausgabe von 1951 enthält *Desolación* 79 Gedichte in Versen und 16 Gruppen Prosagedichte. Die Gedichte in Versen sind in sechs Kapitel aufgeteilt: *Vida* (22 Gedichte), *La Escuela* (3), *Infantiles* (2), *Dolor* (27), *Naturaleza* (11), *Canciones de Cuna* (14). Die Sammlung war aber ursprünglich viel umfangreicher. Von den vielen Gedichten, die 1924 aus *Desolación* in die neue Sammlung *Ternura* aufgenommen wurden, sind nur 17 weiterhin auch in *Desolación* gedruckt worden, so daß sie heute in beiden Bänden stehen, während die anderen nunmehr aus *Desolación* gestrichen wurden. Der Titel der ganzen Sammlung paßt im Grunde nur auf das Kapitel *Dolor*, das allerdings mit seinen 27 Gedichten das umfangreichste ist.

Die zweite Sammlung von Gedichten, *Ternura*, erschien 1924 bei Saturnio Calleja in Madrid, ein Raubdruck 1925 bei Claudio García in Montevideo.¹ Seit 1945 ist *Ternura* erweitert und in immer neuen Auflagen in der „Colección Austral“ erschienen, hier mit einem Nachwort der Dichterin, das einen tiefsinnigen Essay über Wiegen- und Reigenlieder darstellt.² Auch aus *Ternura* finden sich Gedichte in den erwähnten Anthologien. Das Gedicht „*Nubes blancas*“ und andere Gedichte stehen in dem erwähnten Bauzá-Raubdruck.

Die 96 Gedichte von *Ternura* zerfallen nach der Austral-Ausgabe in *Canciones de Cuna* (31), *Rondas* (15), *La Desvariadora* (8), *Jugarretas* (5), *Cuenta-mundo* (18), *Casi escolares* (16) und *Cuentos* (3). Dabei ist aber zu beachten, daß viele Gedichte aus

¹ Die Raubdrucke der Verlage Bauzá und García sind am Ende der Zigzag-Anthologie, S. 267, gebrandmarkt, ähnlich *Tala* S. 150 f.

² „Colofón con cara de excusa“, S. 156–164, datiert: Petropolis 1945.

Desolación übernommen sind, teilweise mit kleinen Varianten, so vor allem sämtliche *Canciones de Cuna*, deren Anzahl nun verdoppelt ist. Der Band *Ternura* wird übrigens von der Dichterin neben den beiden anderen Bänden nur als Zwischenlösung gewertet.

Der dritte, für viele Jahre der letzte Band, *Tala* (Buenos Aires, Sur, 1938), bringt Gedichte, die in den beiden anderen Sammlungen noch nicht standen, wohl aber teilweise schon in Zeitschriften veröffentlicht waren. Der Beweggrund für die Veröffentlichung dieses Bandes war der Wunsch der Dichterin, irgendwie den armen Baskenkindern zu helfen, die während des spanischen Bürgerkrieges (1936–39) in alle Welt zerstreut worden waren. Gabriela Mistral hat darüber in einer Anmerkung selbst Rechenschaft gegeben. Sie schreibt: „Immer ist es ein bestimmter Umstand, der mir ein Buch entreißt, das ich aus echt chilenischer Gelassenheit auf unabsehbare Zeit weggelegt habe. Das erste Mal bezwangen Meister Onís und die Spanischlehrer der Vereinigten Staaten meine Trägheit und veröffentlichten *Desolación*; jetzt lege ich *Tala* vor, weil ich kein anderes Geschenk für die spanischen Kinder habe, die in alle Winde zerstreut sind. – Mögen sie das arme Buch entgegennehmen aus den Händen ihrer Gabriela, die auch eine halbe Baskin ist; die innere Armseligkeit des Buches möge getilgt werden durch diese Haltung des Dienens, daß es nämlich nur der Diener meiner Liebe sein will gegenüber dem unschuldigen Blut Spaniens, das durch die Halbinsel und durch ganz Europa hin und her getrieben wird . . . – Die große Argentinierin mit dem Namen Victoria Ocampo, die gar nicht so hocharbeiten ist, wie man immer wieder sagt, übernimmt die ganzen Druckkosten dieses Buches, das in ihrem Sur-Verlag hergestellt ist. Gott vergelte es ihr, und die spanischen Kinder sollen ihren hohen Namen kennen. – Für den Fall, daß die spanische Tragödie fort dauern sollte, vertraue ich darauf, daß meine Landsleute die christliche Haltung Victoria Ocampos wiederholen werden. Schließlich ist Chile das baskischste Land unter den Ländern Amerikas. – Das ‚Heim von Pedralbes‘,¹ dem ich das letzte Gedicht von *Tala* gewidmet habe, beherbergt

¹ „Residencia de Pedralbes“, in einem nordwestlichen Vorort von Barcelona.

eine große Kinderschar, und mich ergreift es zu wissen, daß sie unter einem schirmenden Dache leben, das auch mir in einem harten Winter Schutz gewährt hat. In diesem Augenblick ist es von Amerika aus unmöglich, die Straßen und Quartiere durchzurechnen, wo diese armen Kinder auf dem Boden Europas wie Brotkrumen zerstreut sind. So bestimme ich den Ertrag von *Tala* für die katalanischen Anstalten, die diesen Kindern Aufnahme in ihrem Gebiet gewährt haben, das sie nie hätten verlassen sollen, es sei denn, daß sie in unser Amerika gekommen wären, das ihnen nach Naturrecht offen steht. Ich beauftrage Victoria Ocampo und Palma Guillén,¹ das Kinderasyl auszuwählen, dem der geringe Geldertrag zugute kommen soll.“²

Victoria Ocampo, die argentinische Schriftstellerin und Herausgeberin der hochverdienten Monatsschrift „*Sur*“, Gabriela Mistral's Freundin, durch die sie zur Veröffentlichung von *Tala* veranlaßt worden ist, hat schon in den Jahren vor 1938 – ähnlich wie Federico de Onís in seiner „*Revista Hispánica Moderna*“ – Gedichte von ihr veröffentlicht, die dann zum Teil in die neue Sammlung *Tala* aufgenommen worden sind.

Der Name der Sammlung *Tala* wird wohl noch zu vielem Rätselraten Anlaß geben, bis Gabriela Mistral sich selbst darüber aussprechen wird. Denn *tala* hat die verschiedensten Bedeutungen. Es ist im Spanischen der „Holzschlag“, kann von da aus auch die Bedeutung „Verwüstung“ bekommen.³ Man könnte wohl annehmen, daß die Dichterin uns sagen will, sie habe, um einen Band Gedichte zugunsten der baskischen Kinder veröffentlichen zu können, im Walde ihrer Dichtungen einen „Holzschlag“ vorgenommen. In Chile bezeichnet *tala* aber auch die Tätigkeit einer Rinder- oder Schafherde, die das letzte Gras einer Wiese abweidet, das zu kurz ist, um noch gemäht zu werden. In diesem

¹ Dieser Mexikanerin ist *Tala* gewidmet: „A Palma Guillén, y en ella, a la piedad de la mujer mexicana“.

² *Tala*, Losada-Ausgabe, S. 149 f.

³ Diese Übersetzung scheint Hj. Gullberg in seiner Ansprache anläßlich der Verleihung des Nobelpreises zu bevorzugen, wenn er sagt: „Titeln kan översättas med Kalhygge men är också namnet på en barnlek“ („titre qu'on peut traduire par Dévastation mais qui désigne aussi un jeu d'enfant“) – wobei freilich ein Zusammenhang mit der zusätzlich gegebenen Bedeutung eines Kinderspiels nicht hergestellt wird. Vgl. Les Prix Nobel en 1945, S. 45/49.

Sinne würde der Titel des Buches soviel wie „Nachlese“ bedeuten. Weniger wahrscheinlich ist es wohl – bei aller Vorliebe Gabrielas zu Bäumen und Sträuchern –, daß der Tala-Baum gemeint ist, *Celtis Tala*, ein knorriger, dornenreicher Baum, mit verschlungenen Zweigen und reichlichen kleinen Blättern. Sein weißes, kräftiges Holz wird sehr geschätzt und zu Pfählen, Radachsen, Peitschenstielen u. dgl. verwendet. „Tiene más nudos que un tala“, sagt man auch in Argentinien, und im „Martín Fierro“ erscheint der Baum als Bild eines Vergleiches:

*El hombre, hasta el más soberbio,
con más espinas que un tala . . .*¹

In solcher Herleitung wäre für Gabriela Mistral der Tala-Baum ein Symbol: zunächst ein Symbol für ihre Heimat, deren Eigenart sich in allen diesen Gedichten mehr oder weniger deutlich ausspricht, am meisten in der Gruppe „América“, die wohl absichtlich genau das Herzstück der ganzen Sammlung bildet. Doch müßte man, wenn gerade dieser Baum der Heimat zum Symbol wird, wohl auch erwarten, daß hier – im Gegensatz zu *Ternura* – eine rauhere Schale und ein härterer Kern sich finden, wie es in der Tat der Fall ist.

Inhaltlich atmen die Gedichte des *Tala*-Bandes mehr Ruhe als die *Desolación*-Gedichte. Das schwere Erlebnis ist innerlich überwunden. Nicht als ob sich nicht da und dort noch ein schmerzlicher Ton vernehmen ließe: die beiden Bücher reichen sich die Hand, und von der Glut des ersten strömt Wärme auch auf das zweite über. Das spürt die Dichterin selbst, wenn sie zu Beginn der beigegebenen Anmerkungen sagt: „Dieses Buch enthält noch einen kleinen Rückstand von *Desolación*. Und das Buch, das ihm folgt – wenn ihm eines folgt –, wird noch einen Rückstand von *Tala* enthalten . . . So geht es in meinem Elqui-Tal auch mit dem Keltern der Trauben. Immer wieder bleibt Traubenmark in den Ritzen der Körbe hängen. So finden es die Arbeiter bei der Weinlese vor. Schon ist der eine Wein fertig, und es bleibt noch etwas für die nächste Verwendung der Körbe.“²

¹ „Vuelta de Martín Fierro“ XV, Str. 6 = Vers 2331 f., Ausgabe von Eleuterio F. Tiscornia, Buenos Aires, CONI, 1952, S. 216 f., 449.

² *Tala* S. 151.

Von *Tala* erscheint seit 1946 eine billige Handausgabe in der „Biblioteca Contemporánea“ des Losada-Verlages in Buenos Aires.

In der Auswahl der Gedichte überschneiden sich die drei Bände. Die Dichterin hat in neuen Ausgaben immer wieder umgruppiert. Gedichte, die 1922 in *Desolación*, und andere, die 1938 in *Tala* standen, wurden in späteren Ausgaben gestrichen und – früher oder später – der Sammlung *Ternura* eingefügt. Wer zum Beispiel die von Gabriela Mistral selbst betreute Auswahl in der schönen französischen Übersetzung von Mathilde Pomès benützt (Paris 1946), der findet hier unter den *Desolación*-Gedichten neun, unter den *Tala*-Gedichten sieben, die man heute nicht mehr in diesen Sammlungen sondern in *Ternura* suchen muß. Die französische Übersetzerin hat die chilenische *Desolación*-Ausgabe von 1923 (mit handschriftlichen Änderungen durch die Dichterin selbst) und die Erstausgabe von *Tala* als Vorlage benützt.

Ohne daß auf die heute noch nicht lösbaren Fragen der Textkritik und auf die wechselnde Gruppierung der Gedichte eingegangen wird, sollen im folgenden die am leichtesten zugänglichen neueren Ausgaben zugrunde gelegt werden:

Desolación in der Ausgabe der „Colección Austral“ (Nr. 1002) 1951,
Ternura in der Ausgabe der „Colección Austral“ (Nr. 503),
 5. Auflage 1952,

Tala in der Ausgabe der „Biblioteca Contemporánea“ (Nr. 184)
 1946;

dazu die *Antología* des Zig-zag-Verlags (Santiago 1947) und einzelne Hefte der Zeitschriften „Sur“ und „Revista Hispánica Moderna“.

MOTIVE DER DICHTUNG

1. LIEBE UND LEID

Vielleicht haben alle Dichter der Menschheit ihren tiefsten Antrieb durch ein großes Leid empfangen. Selten freilich erweist sich dies so deutlich wie bei Gabriela Mistral. Erst das schwere Leid macht die Zwanzigjährige sofort zu einer echten Dichterin

(1909). Daß sie für ihre fünf „*Sonetos de la Muerte*“ den ersten Preis bekam, steht symbolisch am Anfang ihrer dichterischen Laufbahn (1914). Die Veröffentlichung von *Desolación* bedeutet einen ersten Ruhepunkt (1922).

Begnadete Menschen sind es, denen es gegeben ist, ihr Leid in Verse auszuströmen: sie können genesen. Andere müssen es gestaut in sich tragen und können daran zerbrechen. Der Philosoph mag wohl grübeln und hadern wie Job, ehe er sein Leid gelassen in die Hände Gottes legt. Gabriela Mistral ist unter Klagen und Weinen offenen Blickes durch ihr Leid gegangen und hat es schließlich betend und dichtend gemeistert. Was bleibt, ist wie das friedliche Weiterklingen einer traurigen Melodie, ist aber vor allem, als köstlichste Frucht, das große Verstehen für fremdes Leid.

Dieser Vorgang der Bewältigung vollzieht sich in dem Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920. Gabriela Mistral träumt ihr Erlebnis nochmal heraus und träumt es in Verse. So erhalten alle diese Gedichte etwas Traumhaftes.

Geschäftige Forscher haben versucht, das Erlebnis aus den Gedichten zu rekonstruieren. Eine tiefe Empfindung, gemischt aus Ehrfurcht und Andacht vor dem Geheimnisvollen, würde dem Leser verloren gehen, wenn das bittere Erlebnis eines stummen Herzens – denn Gabriela schweigt! – ans grelle Tageslicht gezerrt werden könnte. Gewiß, seit die Gedichte der Öffentlichkeit übergeben sind, muß es sich die Dichterin wohl gefallen lassen, daß in ihrem Leid erbarmungslos gewühlt wird. Es wird uns unbehaglich zumute, wenn wir überlegen, mit welchen Gefühlen sie 1937 das Januarheft der *Revista Hispánica Moderna* gelesen haben mag, worin Julio Saavedra Molina mit Scharfsinn und Fleiß versucht hat, den Vorhang wegzuziehen und in vielen Zitaten den chronologischen Ablauf des schrecklichen Erlebnisses sichtbar zu machen. Wir können uns nicht entschließen, diesen Weg zu gehen. Lauschen wir mitleidend dem Leid, von dem uns Gabriela singt, und ehren wir schweigend und mit würdigem Verzicht, was hinter dem dunklen Vorhang liegt!

Die „*Sonetos de la Muerte*“ sind in den heutigen Ausgaben der Gedichte durch nichts als der Ausgangspunkt gekennzeichnet, der sie gewesen sind. Sie stehen mitten in dem Zyklus *Dolor*,

der „seinem Schatten“ (*a su sombra*) gewidmet ist, und es scheint, daß Gabriela absichtlich die chronologische Reihenfolge kunterbunt durcheinandergebracht hat.¹ Zudem sind nur drei von den fünf Sonetten in den Band *Desolación*² aufgenommen worden. Die beiden letzten wurden seit 1914 von der Dichterin selbst nicht mehr der Öffentlichkeit vorgelegt. Aber auch diese beiden Sonette sind so schön, daß sie nicht ganz verstummen konnten. In einer anonymen – übrigens bei aller Knappheit vortrefflichen – Broschüre *Homenaje a Gabriela Mistral, Biografía y Selección de poesías* (Talleres gráficos „Seni“), die anläßlich der Rückkehr der Dichterin im September 1954 an den Zeitungskiosken von Santiago verkauft wurde, findet man auf den Seiten 6 und 7 die drei Sonette, die auch in *Desolación* stehen; auf den Seiten 8 und 9 werden die zwei anderen Sonette hinzugefügt³.

Die drei ersten Sonette sind zu einem Toten – zu ihrem Toten – gesprochen, die zwei letzten sind Meditationen der Dichterin, nicht mehr in gleicher Unmittelbarkeit: der einseitige Dialog ist in den vollen Monolog übergegangen. Das mag der Grund sein, warum Gabriela sie später abgetrennt hat.

So spricht sie zu dem Toten: „Ich will dich aus deinem kalten Steingrab herausnehmen und auf die sonnige Erde betten und dich mütterlich hegen. Dann will ich dich mit feinem Staub bedecken, aus Rosenblättern und aus Wolkendunst. So bleibst du mir allein. Niemand darf dich mir streitig machen.

Ich geh' und singe meine schöne Rache,
in dies Versteck greift keine frevle Hand,
mir wegzunehmen deine Handvoll Knochen.“–

Unverhüllter Realismus mischt sich hier mit den Dingen des Märchens, und so bleibt alles so wirklich und so unwirklich wie ein Traum.

Und im zweiten Sonett: „Wenn meine Mattigkeit ihren Höhepunkt erreicht hat und meine Seele den Leib nicht mehr weiter-

¹ Saavedra Molina, a. a. O. S. 117.

² S. 88. – Vgl. Anhang S. 157.

³ Vgl. Anhang S. 158.

schleppen will, dann wirst du eines Tages merken, wie man neben dir eifrig aufgräbt und eine andere Schläferin neben dich bettet. Ich werde nur abwarten, bis man mich mit Erde zugedeckt hat, und wir werden eine ganze Ewigkeit lang zusammen plaudern. Erst dann wirst du erfahren, warum du vor der Reife sterben mußt: unser Bund war in den Sternen geschrieben, der große Pakt wurde gebrochen – so mußt du sterben (*y, roto el pacto enorme, tenías que morir*).“ Nicht Anklage ist es, was die Dichterin dem geliebten Toten sagt, sondern die nüchterne, aufklärende Feststellung einer Gesetzmäßigkeit.

„Böse Hände“, sagt sie im dritten Sonett, „griffen in dein Leben schon damals, als es schicksalhaft seinen lilienreichen Garten verließ. Da habe ich zu Gott gebetet, er möge dich befreien oder in den langen Schlaf versenken: Gib ihn in meine Arme zurück oder mähe ihn in der Blüte! (*Retórnalo a mis brazos o le siegas en flor.*)

Anhielt die Rosenbarke seines Lebens . . .
 Mein Herz war lieblos ? Hatt' ich kein Erbarmen ?
 Du wirst mein Richter sein, Du weißt es, Herr!“

In der letzten Terzine bleibt die Dichterin in der Meditation vor Gott. Die Brücke bildet der Gedanke an das beschwörende Gebet, und dessen Wiederholung. Die Dichterin kehrt nicht mehr zur Anrede an den Toten zurück: „seines Lebens“, hat sie in der letzten Strophe gesagt, *de su vivir*, nicht mehr *de tu vivir*. So schließen sich die beiden anderen Sonette ganz organisch an, und man möchte ihre Tilgung bedauern, stünde nicht der Dichterin das einzig gültige Wort zu. Kein Zweifel, daß mit dem Ende des dritten Sonetts der schreckliche Höhepunkt erreicht ist. Die folgenden Meditationen kreisen um ein planendes „Was nun?“

In den beiden Vierzeilern des vierten Sonetts hört Gabriela, wie, ganz allgemein, die Toten nach uns Lebenden rufen (*los muertos llaman*), wie ihnen unser frohes Weiterleben ruchlos dünkt, ein Mangel an Pietas. In unsere irdischen Freuden tönt verdüsternd das irrsinnige Geschrei ihrer Asche (*ese loco gritar de la ceniza*). So ruft auch er. Aber jetzt, da sie ihn rufen hört, will sie ihn nicht hören. Das lockende Rufen des Toten wird ihr zu unerträglicher Qual.

Die Ohren schließ' ich, um es nicht zu hören.
 Mit lautem Lachen möcht' ich es ersticken.
 Das Rufen schwillt und füllt mein ganzes Leben.

Eine Schuld will sich melden im Herzen der Dichterin. Gewissensbisse lassen sie nicht zur Ruhe kommen. „Was nun?“

Den erlösenden Entschluß gibt ihr *ternura* ein, die liebende Zärtlichkeit – *ternura* ist ein Kernbegriff der Dichterin, hat ja auch einer Gedichtsammlung den Namen gegeben: Wache will sie halten am Grabe, ein bescheidenes Raukenkraut¹ auf seinem Grabe sein („ein Amt der Zärtlichkeit, verwegen allerdings und düster“ „... *oficio de ternura, un poco temerario, un poco tenebroso*“). Die Menschen gehen vorüber, singen jeden Tag ein anderes Lied, heute schlüpfrig, morgen irrsinnig, übermorgen mystisch. Sie aber will immer beim gleichen Lied bleiben und es soll sein „ein Schlummerlied,

ein Schlummerlied für einen Toten, der
 in jeder Wirklichkeit mir nicht gehörte,
 in jedem Traume doch mein eigen war,
 küßt' andre Lippen, ruht' an andrer Brust.

Allein in dieser langen Dauerstunde
 gehört er ganz der Lippe, die ihm dient,
 dem frommen, anspruchslosen Raukenkräutlein,
 das ihm den Schlaf versüßt auf bittre Erde.“²

In diesen fünf Todessonetten hat die Dichterin nicht nur ein Bekenntnis abgelegt, sondern auch einen Vorsatz gefaßt. Und in der Tat ist hier ein Programm für ihr späteres Dichten gegeben. Wenn sie auch im Lauf der Jahre die Enge dieses Programmes gesprengt hat, so ist doch in all ihrem späteren Dichten mehr oder weniger stark als bleibender Unterton der *canto del jaramago* herauszuhören, ob ihr mitfühlendes Herz von Menschen, von Bäumen oder Dingen spricht, ob sie mit ihren Schülerinnen den Reigen tanzt oder Kinder in Schlummer singt, ob sie von dem geliebten Heimattal träumt oder von den gewalti-

¹ *jaramago*, eine Art Rauke, mit gelben Kreuzblütler-Dolden, auf Schutt und in Ruinen.

² Im spanischen Original zwei Dreizeiler; vgl. Anhang S. 159.

gen Dingen der amerikanischen Natur kündigt, am meisten freilich in den Liedern des Leides, die den Todessonetten sich angereicht haben.

Aus Liebe ist für Gabriela schnell und unversehens das Leid entstanden. Wohl könnte man ihre Liebesgedichte ähnlich einteilen, wie die Sonette Petrarcas sich „*in vita di madonna Laura*“ und „*in morte di madonna Laura*“ einordnen. Aber wie ganz anders bildet bei Gabriela Mistral der Tod des geliebten Mannes einen Einschnitt! Nicht: glückliche Liebe vorher, Trauer und Apotheose nachher; sondern: vorher hoffnungsloses Ringen um das Herz des geliebten Mannes, wachsende Verzweiflung und nachher das Entsetzen. Es gibt von dieser Frau kein frohes Liebesgedicht, wie wir es doch wohl von allen Dichtern haben, selbst von Leopardi, der auf anderen Schicksalswegen manchmal zu ähnlichen Empfindungen gelangt ist wie Gabriela. Für sie war die Liebe von Anfang an Leid. Wie schwer und wie mannigfach dieses Leid geworden ist, läßt sich schon an wenigen Gedichten ermessen.

Unter die ersten Gedichte der Gruppe *Dolor* hat die Dichterin fünf Strophen mit dem Titel „*Amo Amor*“ gestellt:¹ „Amor, der Herr“. Liebesgedichte in einer Sammlung, die „Leid“ betitelt ist – man weiß, was man zu erwarten hat. Als überwältigendes Leid wird die Allmacht der Liebe empfunden. Unwiderstehlich drängt Amor sich auf: du mußt ihn hören, ihn aufnehmen, ihm glauben. Er verbindet dir die Augen, du mußt es ertragen, er führt dich und du mußt ihm folgen, obschon du weißt, daß er unaufhaltsam zum Tode führt.

Und eben der Tod, das ist es, was sich schwer auf diese Liebe legt und seine Schatten vorauswirft. Von Anfang an schwebt über dieser Liebe eine Ahnung kommenden Unheils. Man verweise nicht darauf, daß Liebe und Tod immer und überall bei Denkern und Dichtern als Geschwister auftreten. Die Art, wie Gabriela in Todesahnungen dem Geliebten Einhalt gebietet, in dem Gedicht „*Íntima*“ („Aus tiefstem Herzen“) geht über die Beziehungen hinaus, die man zu finden gewohnt ist.² Frei-

¹ Wenn die Ausgabe der Austral-Sammlung „*Amor Amor*“ hat (S. 69), so dürfte dies nicht eine von der Dichterin vorgenommene Änderung, sondern einfach ein Druckfehler sein.

² *Desolación* S. 74.

lich: alles bleibt Ahnung, nichts ist Gewißheit, die Täuschung hat Zutritt. So denkt sie mit keinem Gedanken daran, daß er, der Geliebte, ein Opfer des Todes werden könnte – was doch eintreten wird! –, sondern nur ihre eigene Vergänglichkeit macht sie zur warnenden Prophetin.

In der Liebe wird ihr auch die naturhafte Schüchternheit zum Leid. Haß könnte sprechen, Liebe nicht – „*El amor que calla*“, ist ein Gedicht betitelt.¹ Sie leidet unter ihrem Schweigenmüssen, das vom Geliebten, der ein ungestümes Bekenntnis erwartet, mißdeutet wird. Ihr Herz ist so voll, daß der Mund überlaufen müßte – und doch erstirbt ihr die Stimme unterwegs – und trotz ihrer Überfülle muß sie in ihrer Schweigsamkeit müde erscheinen, wie ein faul plätschernder Springbrunnen, wo doch in ihr ein versengender Strom (*quemante raudal*), ein gefüllter Teich (*estanque colmado*) überschäumen möchte. Das kurze Gedicht ist in seinen zwölf Zeilen voll der stärksten Spannungen.

„*El encuentro*“ („Die Begegnung“) ist ein erschütternder Bericht von der Begegnung heißer Liebe mit der Gleichgültigkeit.² Auf der einen Seite das Erschrecken, Liebe, Leid und Tränen, auf der anderen Seite ein geträllertes Lied, das zwar bei ihrem Anblick ernster wird, aber Lied bleibt. Sorglos geht er singend seines Weges weiter und ihre Blicke trägt er einfach mit sich fort (*siguió su marcha cantando | y se llevó mis miradas*). Ihr aber ist nach dieser kurzen Vision, nach diesem Erlebnis des Frostes, alles wund geworden. Der Salbei am Weg verblaßt und verfällt. Ihre Seele zittert in der Luft. Sie durchwacht die ganze Nacht. Er nicht. Er weiß nicht, wie weh er ihr tut. Aber vielleicht geht von ihren Tränen ein Ginsterduft durch seinen Traum. Sie weint, einsam, keine Furcht kann sie mehr anfallen – was soll sie nach alledem noch fürchten?

Seit ich ihn sah vorübergehn,
hat Gott mich in Wunden gekleidet.

*Desde que lo vi cruzar,
mi Dios me vistió de llagas.*

¹ *Desolación* S. 71.

² *Desolación* S. 67.

Tröstend erscheint zwar hinter ihr das Bild der geliebten Mutter, die vor dem Einschlafen im Bett vertrauensvoll für die Tochter betet; „aber ich werde vielleicht auf immer mein Gesicht in Tränen haben“ (*Pero yo tal vez por siempre / tendré mi cara con lágrimas*).

Doch bisher waren es bloß die Schmerzen verschmähter Liebe. Noch Schwereres steht ihr bevor, als sie den Geliebten am Arm einer anderen sieht. Das Erlebnis ist dichterisch in die verschiedensten Formen eingegangen: in die epische Erzählung, in das Symbol, ins Gebet, in den Fluch, in das dumpfe Brüten der Verzweiflung.

„*Balada*“¹ gibt den fassungslos resignierten Bericht und erneuert den Schmerz in der Erinnerung:

Ging mit einer andern;
und ich sah ihn gehn.
Ruhig bleibt die Straße,
still der Winde Weh'n.
Meine armen Augen
sah'n ihn selber gehn.

Er liebt eine andre
und die Erde blüht.
Weißdorn ist erschlossen,
zieht vorbei ein Lied.
Er liebt eine andre
und die Erde blüht.

Er küßte die andre
dort am Meeresstrand;
der orangene Mond
in die Wogen sank.
Daß mein Blut nicht färbte
Meeres Wogengang!

Geht mit einer andern
durch die Ewigkeit.
Heiter bleibt der Himmel
(Gottes Stimme schweigt).
Geht mit einer andern
durch die Ewigkeit.

¹ *Desolación* S. 82. – Vgl. Anhang S. 159.

Alles hat sie mit ansehen müssen. Die Welt ist darüber nicht untergegangen. Ihr Blut hätte das weite Meer röten müssen, als er am Strand die andere küßte. Und Gott beliebt zu schweigen. Die Sechssilbler und die teils assonierenden teils reimenden Fünfsilbler des spanischen Textes wiegen hin und her und bringen die bittere Resignation zu klagendem Ausdruck. Erste und letzte Strophe wiederholen in ihren letzten Zeilen die Empfindungen der ersten beiden, dort im Rückblick auf das Geschehene, hier in Aussicht auf das Kommende, und schließen das Gedicht zu einem Meisterwerk sprachlicher Architektonik zusammen.

In dieser Reihe verdient auch ein Gedicht Erwähnung, das nicht in den Band *Desolación* aufgenommen, vielmehr erst 1939 im „Sur“¹ veröffentlicht worden ist, „*La Huella*“ („Die Spur“). Der Geliebte ist nun der *hombre fugitivo*, der „Flüchtling“, von dem hier nur die Fußspur geblieben ist und alles, was auf der Flucht um ihn war und von ihm geprägt worden ist. Aber sie will die Spur nicht mehr sehen. Alles helfe zusammen, sie auszutilgen!

Die Spur soll verzehren
der heilige Sand.
Die Spur sollen decken
die Hunde des Nebels

.
Sonst verwisch' ich sie selber
mit den rasenden Zöpfen
oder bäuchlings verleck' ich
die Spur mit dem Mund!

*Su huella la coman
las santas arenas.
Su huella tápenla
los perros de niebla;*

.
*¡O me paro y la borran
mis locas trenzas,
o de bruces mi boca
lame la huella!*

¹ Nr. 54, März 1939, S. 17–19.

Die Dichterin durchheilt die ganze Erde, die Spur zu tilgen. Aber die Erde dehnt sich wie eine Kette, wie eine Schlange – und seine Spur reicht bis zum Ende der Welt. Die unlöschbare Spur wird zum Symbol des Nichtvergessenkönnens.

Wie ein Fluch auf den treulosen Mann lesen sich die fünf Gedichte, die unter dem gemeinsamen Titel „Gott will es“ („*Dios lo quiere*“) stehen.¹ Es ist eine entsetzliche Verwünschung aus bedrohter Liebe. Richtiger: es ist nur die Feststellung (im Indikativ!), daß auf dem Geliebten Fluch ruhen wird, wenn er ihr nicht zugetan bleibt. Hier findet sich am Anfang die festliche Evokation der glücklichen ersten Liebesstunde – oder was die schweigende Dichterin dafür gehalten hat!

Stiefmutter wird dir die Erde,
wenn deine Seele meine Seele verkauft.
Fieberschauer der Trübsal
werden das Wasser befallen.
Die Welt war so vielmal schöner,
seitdem wir Freundschaft geschlossen,
als wir beim Weißdornbusche
wortlos beisammen standen.
Da haben der Busch und die Liebe
uns beide mit Duft überströmt!

*La tierra se hace madrastra
si tu alma vende a mi alma.
Llevan un escalofrío
de tribulación las aguas.
El mundo fue más hermoso
desde que me hiciste aliada,
cuando junto de un espino
nos quedamos sin palabras,
¡y el amor como el espino
nos traspasó de fragancia!*

„Aber wenn du meine Seele verkaufst, wird dir die Erde Nattern hervorbringen . . .“ Doch der Fluch trifft sie auch selbst. Ihr Herz wird sich verhärten. Ihr Schoß wird unfruchtbar sein und

¹ *Desolación* S. 76.

daran verderben. Das Licht Christi wird in ihrer Brust erlöschen. Dem Bettler wird ihre Haustüre die Hand zerbrechen und das hilfeschuchende Weib wird fortgewiesen werden.

Die Drohungen gehen in den folgenden *Dios-lo-quiere*-Gedichten weiter und werden beängstigend furchtbar. „Du wirst nicht küssen können, ohne daß ich es weiß. Ich spähe dir nach! Und sooft du küssen willst, wirst du mein weinendes Gesicht vor dir haben. – Ohne mich gibt dir Gott weder Sonne noch Wasser noch Schlaf! – Du wirst mich nicht loswerden! Immer bin ich mit dabei und mische mich ein. – Und wenn du tot bist, wirst du noch meine Tränen empfangen müssen, bis ich selbst über dir in Staub zerfalle.“

Selten ist in einer Dichtung das Prophetisch-Unheimliche weiblicher Leidenschaft so beschwörend und so beklemmend in Worte gefaßt worden wie in diesen fünf kurzen Gedichten. Man darf sich fragen, ob Romelio Ureta sie zu lesen bekam . . .

Wenn sie es recht besieht, dann bleibt ihr nach alledem nur noch der Tod. Das Gebet um schnellen Tod ist der einzige Beweggrund, der in dieser ausgewogenen Not ihr eine Hinwendung zu Gott nahelegt. Hinaustreten will sie dürfen aus ihrer körperlichen Welt: in diesem Sinne betitelt sie ein Gedicht „*Éxtasis*“.¹ Sie hat mit dem geliebten Mann ein letztes, grundsätzliches Gespräch gehabt. Nun ist es vorbei. Nun bleibt nichts mehr, als daß Christus sie hinaushole aus diesem Elend. Mit solchem Gebet, gebieterisch und trotzig, beginnt und schließt das Gedicht. Dazwischen liegt wie ein letzter Rechenschaftsbericht die Meditation über das Gewesene, über die Begegnung, über das erschrockene Schweigen, über die Aussprache, über das endgültige Verstummen. Die beschwörende Vergegenwärtigung dieser Stunde wird auch für den völlig unbeteiligten Leser zu einem drückenden Erlebnis, so daß der Hilfescrei am Ende wie eine Erlösung aus schwerer Qual wirken muß.

Jetzt, Christus, senke mir die Augenlider
und leg mir Rauhreif in den Mund!
Denn alle Stunden sind jetzt überflüssig
und alle Worte wurden schon gesprochen.

¹ *Desolación* S. 72. – Vgl. Anhang, S. 160.

Er sah mich an, wir sah'n uns an in Schweigen,
sehr lang, und unverwandt
die Augen, wie im Tod. Die ganze Starre,
von der im Todeskampf Gesichter bleichen,
vergoß ihr blasses Weiß auf unsre Wangen.
Nach diesem Augenblick bleibt nichts mehr übrig!

Er sprach zu mir im Krampf;
ich sprach zu ihm in kurzen, wirren,
von Fülle, Kummer, Angst
zerbrochnen Worten.
Sprach ihm von seinem Schicksal, meinem Schicksal,
verhängnisvollem Knäul aus Blut und Tränen.

Nach diesem – ach, ich weiß es! – bleibt nichts mehr.
Nichts mehr! Kein Duft, der nicht zerflösse,
sobald er über das Gesicht mir streicht.

Mein Ohr verschlossen,
mein Mund versiegelt.
Was hat für meine Augen künftig noch
ein Daseinsrecht auf dieser bleichen Erde!
Nicht die blutigen Rosen,
nicht der schweigende Schnee!

Und darum bitt' ich Dich, o Christus,
zu dem ich nicht in Hungersqualen schrie:
Jetzt halte meine Pulse an
und meine Augenlider senke jetzt!

Beschirme vor dem Winde mir
mein Fleisch, darüber seine Worte strichen!
Erlöse mir dies Bildnis von dem rauhen
Lichte des Tages, der nun kommt!
Nimm du mich auf, ich bin gefüllt,
so sehr gefüllt wie überschwemmtes Land!

Dem Zustand tiefster Not und Verzweiflung begegnen wir in dem hadernden und verstörten Vaterunser, das „*Nocturno*“¹ überschrieben ist und ebenso vorwurfsvoll schließt, wie es beginnt:

¹ *Desolación* S. 86.

Vater unser, der du bist im Himmel,
warum doch hast du mich vergessen!

*Padre nuestro que estás en los cielos
¡por qué te has olvidado de mí!*

„Du kümmerst dich, Gott, um alle deine anderen Geschöpfe: warum siehst du meine Wunde nicht? Du hast doch der Traube die Kelterung, dem Pappellaub die Worfelung durch den Windstoß geschenkt – warum hast du meinem Herzen allein die Kelter des Todes verwehrt? Alles ringsum darf erblühen – mein Mund muß verschlossen bleiben, mein Lied darf sich nicht aussprechen . . .“ Die fünfte Strophe, die den furchtbaren Höhepunkt darstellt, enthält auch den Grund für dieses Leid:

Verkauft hat mich, der meine Wange küßte,
ob meines armen Kleides mich verschmäht.
Wie Du Dein Antlitz in das Tuch geprägt,
so gab ich blutbeströmt es ihm in Versen.
In meiner Ölbergnacht blieb mir sogar
Johannes feige und der Engel feind.

*Me vendió el que besó mi mejilla;
me negó por la túnica ruin.
Yo en mis versos el rostro con sangre,
como Tú sobre el paño, le di.
Y en mi noche del Huerto, me han sido
Juan cobarde y el Ángel hostil.*

Sie hat nicht einmal den Trost, den der Herr selbst in seiner Ölbergnacht hatte: daß ein Engel ihm Stärkung brachte und daß Johannes ihm nach der Verhaftung heimlich folgte. – Da bricht die Dichterin zusammen: ein grenzenloses Ermatten (*cansancio infinito*) ist über sie gekommen. Sie ist aller Dinge müde und will nur schlafen, aber Gott hat sie vergessen. Gabriela Mistral hat hier ihren Karfreitag der Verlassenheit erlebt, hat ihn ganz in die Terminologie des Karfreitags gestellt. Wir möchten dieses Vaterunser dennoch nicht den religiösen Gedichten zuzählen, da es rein egozentrisch bleibt. Die wirkliche religiöse Dichtung Gabrielas sollte ganz andere Höhen erreichen, wie sich zeigen wird.

Unter den Gedichten, die nach dem Tode des geliebten Mannes entstanden sind – sie beginnen in den heutigen Ausgaben mit den drei „Todessonetten“ –, haben wir zwischen denjenigen zu unterscheiden, die um den Toten kreisen, und einer kleinen Gruppe von solchen, die den künftigen Lebensweg der Dichterin zum Gegenstand nehmen. Entschieden stellen unter den ersteren die „Todessonette“ den Höhepunkt dar. Dann wird das Leid um den Toten stiller, es verewigt sich ebenso im Denken wie im Fühlen der Dichterin, es hört nie auf, aber es wird gebändigt, so daß die beiden letzten Gedichte von *Dolor* schon im Titel erkennen lassen, daß nun der *dolor* zu einem *dolor sereno*, zu einem verhaltenen, stillen Leid geworden ist: „*Serenidad*“, „*Palabras serenas*“.¹ Dazwischen stehen Gedichte, in denen man das Glimmen unter der Asche spürt, eine Sehnsucht nach dem Toten, sehr realistisch und sinnenhaft, die sich bisweilen ihrer Bändigung entziehen möchte. In einem wachen Traum erlebt Gabriela nochmal alle Begebnisse ihrer bangenden Liebe, mehr die leidvollen als die frohen. „Vergebliches Warten“ („*La espera inútil*“) ist eines der Gedichte überschrieben.² Es ist zu ruhig, als daß es vor dem Tode des Geliebten über ein vergebliches Warten beim Stelldichein könnte Gestalt gefunden haben. Ganz nüchtern sagt es die Dichterin auch gleich in den ersten Worten: „Ich vergaß, daß dein leichter Fuß zu Staub geworden ist, und wie in den guten Zeiten ging ich hinaus, um dich am Weg zu treffen“. Dann träumt sie weiter, wie wenn er noch lebte. Der Abend sinkt, er ist nicht gekommen, sie ist allein, sie schreit nach ihm in die Nacht hinaus:

„Geliebter, beeile den Schritt!
Ich bin voll Angst und ich bin voll Liebe.
Geliebter, den Schritt beeile!“

«¡Amado, apresura el paso!
Tengo miedo y tengo amor.
¡Amado, el paso apresura!»

Die Nacht wird dicht und ihre Angst wird zum Wahnsinn. Davon wacht sie zur Wirklichkeit auf. An die Stelle von Phantasie und

¹ *Desolación* S. 120, 122.

² *Desolación* S. 93.

Empfindung tritt wieder – wie am Anfang – sachlich und verstandesmäßig Feststellung und Antwort: „Ich vergaß, daß sie dich taub machten für mein Rufen; ich vergaß deine Stummheit und deine schwarzblaue Blässe . . .“ Die Nacht ist inzwischen bedrückend geworden. Mit dem Bekenntnis nackter Tatsachen, hinter dem sich ein Herz mühsam zur Resignation zwingt, schließt das Gedicht:

Ich will nicht länger rufen,
dein Tagewerk lief aus;
mein nackter Fuß geht weiter,
der deinige ruht aus.

Umsonst zu unsrer Stelle
eil' ich durch wilden Wald.
In meinen offenen Armen
wird kein Phantom Gestalt.

*No te volveré a llamar,
que ya no haces tu jornada;
mi desnuda planta sigue,
la tuya está sosegada.*

*Vano es que acuda a la cita
por los caminos desiertos.
¡No ha de cuajar tu fantasma
entre mis brazos abiertos!*

Ist schon in diesem Gedicht das Gespenstische der Nacht in die Erinnerung an den Toten verwoben, so können Züge des Volksglaubens die Unheimlichkeit noch steigern, wie in dem Gedicht „Die Besessenheit“ („*La Obsesión*“). Überall spürt die Dichterin die werbende Nähe des Toten, sie mag gehen, wohin sie will, sie ist wie besessen von ihm und seiner makabren Gegenwart. Ist vielleicht die Leichenfrau vergeßlich gewesen, hat ihm nicht die Augen zugeedrückt, ihm nicht die Arme gekreuzt?¹

Noch eine andere Note klingt stark in einzelnen der Gedichte an, die von dem toten Geliebten sprechen: das Schicksal des Selbstmörders. Dieses Thema kann Gabriela Mistral nur im

¹ *Desolación* S. 95.

Gespräch mit Gott abhandeln, in „Fragen“ („*Interrogaciones*“) oder im „Gebet“ („*El Ruego*“). Die „Fragen“¹ stehen gleich hinter den „Todessonetten“. Mit einem für uns erschreckenden, echt hispanischen Realismus (es genügt, sich an Goya zu erinnern!) stellt sie an Gott die Frage nach dem seelischen Schicksal des Selbstmörders:

Wie liegen, Herr, die Selbstmörder im Schlaf?
In ihrem Mund Gerinnsel? Hohl die Schläfen?
Der Augen Fenster weiß und übergroß?
Die Hand gestreckt nach unsichtbarem Anker?

*¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas?
¿Un cuajo entre la boca, las dos sienes vaciadas,
las lunas de los ojos albas y engrandecidas,
hacia un ancla invisible las manos orientadas?*

Ist das alles so, wie die Menschen meinen, in Glauben und Aberglauben? Und gibt es für die Selbstmörder wirklich gar kein Heil mehr? Die Dichterin hat längst die Güte Gottes „wie einen Wein“ verkostet und sie glaubt mehr an seine Liebe als an seine Gerechtigkeit; sie kann sich Gott nicht als den Unerbittlichen vorstellen.

So sagt der Mensch, aus Irrtum oder Tücke;
ich, Herr, hab' dich gekostet wie den Wein;
wenn andre dich nur den Gerechten nennen,
nenn' ich dich niemals anders, Herr, als Liebe!

*Tal el hombre asegura, por error o malicia;
mas yo, que te he gustado, como un vino, Señor,
mientras los otros siguen llamándote Justicia,
no te llamaré nunca otra cosa que Amor!*

In solcher Überzeugung wagt sie es, für die Rettung des Selbstmörders zu beten („*El Ruego*“), ja mit Gott zu handeln, fast wie Loth, als er um die Rettung von Sodom und Gomorrha mit Gott feilschte. Dieses Gedicht² gehört – wenn man in der Überfülle dichterischer Schönheit überhaupt auswählen kann – zu den schönsten Gedichten der Gruppe *Dolor*.

¹ *Desolación* S. 91.

² *Desolación* S. 105.

Du weißt, o Herr, wie ich mit Herzensglut
für fremde Wesen dich gebeten habe;
jetzt bitt' ich dich für einen, der war mein,
Trank der Erquickung, meines Mundes Wabe,

Kalk meiner Knochen, süßer Sinn des Tags,
das Zwitschern meines Ohrs, Gurt meines Kleides.
Selbst wer mir nichts besagt, dem helf' ich noch:
bitt' ich für diesen, Herr, sei mir nicht böse!

Ich sag' dir: er war gut, er trug sein Herz
ganz lauter in der reinen Brust, so stille
sein Wesen, ehrlich wie das Licht des Tags,
des Wunders übertoll wie Frühlingsfülle.

*Señor, tú sabes cómo, con encendido brío,
por los seres extraños mi palabra te invoca.
Vengo ahora a pedirte por uno que era mío,
mi vaso de frescura, el panal de mi boca,*

*cal de mis huesos, dulce razón de la jornada,
gorjeo de mi oído, ceñidor de mi veste.
Me cuidó hasta de aquellos en que no puse nada;
¡no tengas ojo torvo si te pido por éste!*

*Te digo que era bueno, te digo que tenía
el corazón entero a flor de pecho, que era
suave de índole, franco como la luz del día,
henchido de milagro como la primavera.*

Aber da kommen die Einwände Gottes – und die verteidigenden Antworten der Dichterin, die hier als *advocata*, als Fürsprecherin, als Anwältin für ihren liebsten Toten vor Gottes Thron steht. „Du, o Gott, wirst sagen, er sei der Fürbitte unwürdig, da er nicht selbst gebetet habe und da er, ohne geduldig auf deinen Ruf zu warten, aus dem Leben gegangen sei.“ Sie aber, Gabriela, weiß ihn klug zu verteidigen. Auch was er ihr selbst angetan hat, will sie im Munde Gottes als Anklage nicht gelten lassen.

Und grausam? Du vergisest, Herr, ich liebt' ihn,
er wußte sein das Herz, das er verwundet.
Für immer trübt' er mir den Trank der Freude?
Was tut's! Versteh doch, Herr: ich liebt' ihn, liebt' ihn!

*¿Que fué cruel? Olvidas, Señor, que le quería,
y él sabía suya la entraña que llagaba.
¿Que enturbió para siempre mis linfas de alegría?
¡No importa! Tú comprende: ¡yo le amaba, le amaba!*

Sie erinnert den Herrn an seine eigenen Erfahrungen auf Erden. Sie wird mit Bitten und Schluchzen nicht nachgeben, bis der Herr das befreiende Wort spricht.

Sprich endlich die Verzeihung aus! Dies Wort streut einen Hauch wie hundert Duftampullen, die man entleert; jed' Wasser wird ein Glanz, die Wiese blüht, der Kiesel strahlt ein Leuchten.

Da feuchten sich der wilden Tiere Augen, der Berg fühlt mit, den du aus Fels geschmiedet, weint aus den schneeigen Lidern seiner Gletscher: die ganze Erde weiß, daß du verziehen!

*¡Di el perdón, dilo al fin! Va a esparcir en el viento
la palabra el perfume de cien pomos de olores
al vaciarse; toda agua será destumbramiento;
el yermo echará flor y el guijarro esplendores.*

*Se mojarán los ojos oscuros de las fieras,
y, comprendiendo, el monte que de piedra forjaste
llorará por los párpados blancos de sus neveras:
¡toda la tierra tuya sabrá que perdonaste!*

Die Seele der Dichterin hat sich von allem gelöst, was als bitterer Rest in ihr zurückgeblieben war. Sie ist der Gefahr des Ressentiments entronnen. Was sie selbst zu verzeihen hatte, hat sie verziehen. Auch Gott – so hofft sie mit kindlichem Vertrauen – hat verziehen, was er zu verzeihen hatte. Die Liebe hat sich erneut und geläutert, jeder Trübung bleibt sie künftig entzogen. Aber auch das Leid bleibt nun, mit friedlichem Weinen freilich, auf Lebenszeit im Herzen der Dichterin. Von der Furchtbarkeit des Ereignisses hat sie sich losgerungen. So kann sie denn dem Drängen der Freunde weichen und diese Gedichte den Augen der Menschen preisgeben. Und der Leser muß es wahrlich wissen, daß die Dichterin überwunden hat; denn diese Gedichte sind größtenteils von so erschreckender Tragik, daß man sie nur mit

Entsetzen lesen kann und daß man sich bange fragt, ob Gabriela Mistral am Ende gar noch schrecklichere Verse in ihrer Verborgenheit zurückhalte.

Noch will uns aber in der gleichen Gruppe eine andere menschliche Tragik entgegentreten. Unter den Gedichten, die dem Leben nach dem Tode des Geliebten gewidmet sind, gibt es einige, die sich nicht mit dem Toten, sondern mit Gabrielas eigener künftiger Existenz befassen. Von Anfang an ist es ihr klar, daß nach solchem Erleben eine neue Liebe, oder gar eine Ehe, für sie nicht mehr in Frage kommt – tatsächlich ist sie unvermählt geblieben. So bleibt ihr auch der sehnlichste Wunsch, das Verlangen nach dem Kinde, zeitlebens unerfüllt. Wohl weitet sich, von diesem Punkte aus, ihr Herz zur umfassenden Liebe für alle Kinder. Hier liegen die Wurzeln zu ihren großen pädagogischen Leistungen, durch die sie zur größten Pädagogin Lateinamerikas werden sollte, und zu zahlreichen ihrer schönsten späteren Gedichte. Aber der Verzicht auf das eigene Kind bildet, als bittere Frucht der einzigen unglücklichen Liebe, nicht nur in den *Dolor*-Gedichten einen besonderen tragischen Klang, sondern bricht auch im späteren Dichten immer wieder mit elementarem Ungestüm hervor.

Gleich hinter dem sieghaften Gedicht „*El Ruego*“ steht in der Sammlung „*Dolor*“ das „*Poema del hijo*“, das lange, zweiteilige „Gedicht vom Kind“.¹ Mit einem ergreifenden, echt menschlichen Freimut, ohne jede Prüderie, sagt hier die Dichterin aus, wie ihr ums Herz ist.

Im ersten, kürzeren Teil, entläßt sich mit Urgewalt die Sehnsucht der liebenden Frau nach dem Kinde:

Ein Kind, ein Kind, ein Kind! Ein Kind, das dein
und mein, wünscht' ich dereinst in glühenden Tagen,
von deinem Liebeslied ins Mark getroffen,
als weites Leuchten meiner Stirn entwuchs.

*¡Un hijo, un hijo, un hijo! Yo quise un hijo tuyo
y mío, allá en los días del éxtasis ardiente,
en los que hasta mis huesos temblaron de tu arrullo
y un ancho resplandor creció sobre mi frente.*

¹ *Desolación* S. 108.

Dann durchlebt sie mit aller Realistik die Freude, ein Kind von dem geliebten Manne zu empfangen, im Schoß zu tragen, zur Welt zu bringen. Selbst den Tod würde sie nicht mehr fürchten, den „unreinen Zerreißer“ (*la muerte, disgregadora impura*); denn „die Augen des Kindes würden die deinigen dem Nichts entziehen, und unter diesem Blick dürfte ich durch den strahlenden Morgen und durch den dämmernden Abend gehen“.

Die Anrede an den Geliebten wird im zweiten Teil seltener. An die Stelle erdhafter Empfindung tritt der sinnende Verstand. Die Gedanken werden vernünftig, denkend meistert die Frau ihren Schmerz, und ihr ordnendes Wort steht schließlich vor Gott, dem sie alles kindlich anheimstellt. Soll sie nicht in Verzweiflung zerbrechen, so kann sie gar nichts anderes tun, als mit „des Menschen allerhöchster Kraft“ nüchtern das über sie Verhängte aufarbeiten. So realistisch, wie eben noch die Glut ihrer Gefühle war, genau so realistisch ist jetzt das Rechnen ihres Verstandes. Sie ist nun dreißig Jahre alt (dann wäre das Gedicht 1919, zehn Jahre nach dem Ereignis, entstanden), sie fängt an grau zu werden, sie ist müde, ihr Herz ist verbittert, ihre Stimme schlaff. Sollte sie diese Eigenschaften täglich auch an ihrem Sohn bedauern müssen? Und – wieder spricht sie zu dem Toten – „er hätte dein Herz, mit dem Gift im Grunde, und ich würde vielleicht ein zweites Mal so verleugnet werden wie von dir . . .“ Würde etwa auch er einmal ob seiner Existenz den Eltern Vorwürfe machen, wie sie selbst es ihrem Vater gegenüber getan? Nein, es ist gut, daß diese Rasse mit ihr erlischt! Ihre armen Toten, die in ihr weiterleben, werden nun auch in ihrer Ruhe die Ruhe finden. Ihre eigenen Leiden aber sind Sühneleiden für alle; „wie wenn ich die Schuld eines ganzen Geschlechtes zahlen müßte, werden die Schmerzen meine Brust durchbohren wie einen Bienenstock“.

Ich säte nicht für eigne Speicher, lehrte
auch nicht um Trost für meine letzte Stunde,
wenn mein geknickter Hals mich nicht mehr trägt
und meine Hände an der Decke zupfen.

Ich nährte fremde Kinder, speicherte
nur Gottesweizen, hoff' auf dich allein,

o Vater unser, der du bist im Himmel,
sterb' ich heut nacht, nimm mich zu dir hinein!

*No sembré por mi troje, no enseñé para hacerme
un brazo con amor para la hora postrera,
cuando mi cuello roto no pueda sostenerme
y mi mano tantee la sábana ligera.*

*Apacenté los hijos ajenos, colmé el troje
con los trigos divinos, y sólo de Ti espero
¡Padre Nuestro que estás en los cielos! recoge
mi cabeza mendiga, si en esta noche muero!*

In der Fülle gesunden Menschentums geht Gabriela Mistral hier ganz folgerichtig den Weg aus der Leidenschaft, in die sie geworfen wurde, durch nüchternes Denken, bis hin zum Vertrauen auf Gottes Vorsehung. Aber wer will dem Menschenherzen und seiner Glut gebieten! So wird auch bei ihr in späterem Dichten immer wieder der leidenschaftliche Sehnsuchtsschrei nach dem Kinde hörbar werden. Nur an zwei Gedichten, die heute in *Desolación* stehen, sei es gezeigt.

„*La mujer estéril*“ („Die unfruchtbare Frau“) ist ein Sonett, in dessen gebändigter Form sich der Schrei nach dem Kinde unbändig vernehmen läßt.¹ Das Leid der Unfruchtbaren wird nicht nur seelisch, sondern auch geradezu körperlich nachempfunden. „Sie trägt in ihren Armen die Mattigkeit einer Welt, ihr ganzes Herz wird überschwemmt von unermeßlichem Kummer.“ Alles erinnert die Kinderlose an ihre Leere: im Weiß der Lilie sieht sie die weißen Schläfen eines Kindes; das Angelus-Läuten ruft nach Antwort, wie die Mutter nach der antwortenden Stimme des Kindes lechzt; und wie die Quelle aus diamantennem Busen die ruhende kristallene Wasserfläche mit ihrer Lippe aufbricht, so möchte auch die Frau als Mutter Bewegung bringen und Leben spenden. Die Unfruchtbare wird nicht im Kinde weiterleben, wenn sie sterben muß: sie denkt mit verdoppelter Angst an den Tod. Sie schämt sich vor jeder Bettlerin, die gesegneten Leibes ist.

¹ Es steht in dem ersten Zyklus (*Vida*) von *Desolación* S. 25.

Wohl ist das Leid stiller geworden, aber zu stillen ist es nicht. In der „Anthologie für Frauen“ (*Lecturas para mujeres*) schreibt Gabriela Mistral 1923 in der Einleitung den Satz: „Ob die Frau im Berufsleben steht, Arbeiterin ist, Bäuerin, oder einfach Frau – der einzige Sinn ihres Daseins auf Erden ist die Mutterschaft, die körperliche und die geistige zusammen; oder nur die letztere, bei den Frauen, die, wie ich, keine Kinder haben.“ Im spanischen Text lautet dieses Bekenntnis Gabrielas noch viel unauffälliger: „... *en las mujeres que no tenemos hijos*.“ Aber welche Tragik ist in der einen Form *tenemos* statt *tienen* spürbar!¹

Mit besonderer Heftigkeit muß sich dieses Leid nach dem Tode ihrer Mutter (1929) gemeldet haben. Das Gedicht „*Futuro*“ („Zukunft“)² ist der Inbegriff menschlicher Traurigkeit. Der Winter kommt, alles wird jetzt schwerer und unerträglicher. Die Mutter liegt im Grab, zu den Füßen der Dichterin spielt kein Kind. Aus der Erinnerung an die tote Mutter erhebt sich sofort wieder der sehnstüchtige Seufzer nach dem Kinde.

Schon werden der Mutter liegen
zehn Spannen Staub überm Kopf.
Nicht wächst mir zwischen den Knien
ein Kindlein blond wie Korn.

*Mi madre ya tendrá diez palmos
de ceniza sobre la sien.
No espigaré entre mis rodillas
un niño rubio como mies.*

Ihre Gedanken sind in den Gräbern, sie hat keinen Blick mehr für Himmel und Erde. Immer sucht sie nach einem geliebten Toten, dessen Gesichtszüge in der Erinnerung verblaßt sind: so wird sie auch in der Ewigkeit (*en la Luz Ancha*) vergeblich nach ihm suchen. Welch ein trostloser Ausblick in die „Zukunft“!³

¹ Zitiert nach „Revista Hispánica Moderna“ III, 2, Januar 1937, S. 128 Fußnote.

² In der Gruppe *Vida, Desolación* S. 32.

³ Es ist möglich, daß das Gedicht schon vor dem Tode der Mutter entstanden ist und ihr Tod nur in der ängstlichen Phantasie vorweggenommen wird. Die – oben übersetzte – 3. Strophe läßt beide Deutungen zu. Von den Ausgaben vor 1929 steht mir keine zur Verfügung, so daß ich nicht feststellen kann, ob sich das Gedicht schon damals in der Sammlung befand.

Es gibt wohl kaum eine Frau, in deren Versen die Sehnsucht nach dem Kind und die Tragik der Kinderlosigkeit so starke dichterische Gestalt angenommen hat wie bei Gabriela Mistral. Zugleich hat aber dieses Leid – das Leid um den geliebten Mann und der Durst nach dem Kind – ihr ganzes späteres Leben und Dichten geformt. Gabriela Mistral weiß darum, daß zum rechten, fruchtbaren Leben das Leid gehört. Sehr bezeichnend für diese Erkenntnis ist hier ein Wort, das sie über die mexikanische Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695) geschrieben hat. Sie würdigt sie in ihrer Anmut, in ihrem Wissensdrang, in ihrer Gelehrsamkeit, in ihrer dichterischen Kunst und Ironie. Dann aber zeigt sie, wie diese Frau auf Glanz und Ruhm verzichtet und echte Nonne wird, demütig, hilfsbereit, sich ganz opfernd und kasteiend. „Das ist für mich die schönste Stunde ihres Lebens; ohne diese könnte ich sie nicht lieben“ (*Esta es para mí la hora más hermosa de su vida; sin ella yo no la amaría*). So spricht die Dichterin von der Dichterin: nur Ganzheit, Ehrlichkeit und tapfere Leidensbereitschaft machen ein Menschenleben, zumal ein Dichterleben, wahrhaft liebenswert.¹

Dienstbereitschaft für die anderen ist es, wozu Gabriela Mistral durch ihr eigenes Leiden in besonderem Maße befähigt worden ist. Das ist der eigentliche Gewinn ihres dritten Jahrzehnts. Ganz bewußt will sie sich vom eigenen Leid dem fremden Leid zuwenden. Sie spricht dies in einem „Gelübde“ („*Voto*“) in Prosa aus, das sie – in späteren Ausgaben – an das Ende von *Desolación* gestellt hat; es lautet so:²

„Gott möge mir dieses bittere Buch verzeihen; und die Menschen, soweit sie das Leben als süße Lust empfinden, mögen es mir auch verzeihen.

In diesen hundert Gedichten blutet eine schmerzliche Vergangenheit, in der das Lied sich mit Blut überströmte, um mich zu erleichtern. Ich lasse sie hinter mir wie die düstere Schlucht, und über mildere Hänge steige ich empor zu dem geistigen Hochland, wo ein flutendes Licht auf meine Tage fallen wird. Von da

¹ „Correo Literario“, Madrid, 1. März 1952, S. 3. – Über Sor Juana Inés de la Cruz vgl. Karl Vossler in den Sitzungsber. der Bayer. Ak. d. Wiss., 1934.

² *Desolación* S. 239. – Vgl. Anhang S. 161.

droben will ich die Worte der Hoffnung singen, will singen, wie ein Barmherziger es wollte, um ‚die Menschen zu trösten‘. Mit dreißig Jahren, als ich meinen ‚Dekalog des Künstlers‘¹ schrieb, sprach ich dieses Gelübde.

Mögen Gott und das Leben es mich erfüllen lassen.“

2. FREMDES LEID UND SELBSTLOSE LIEBE

Gabriela Mistral hat sich vorgenommen, nicht mehr in die Vergangenheit zurückzugrübeln, nicht mehr an die nie verarbende Wunde ihres Herzens zu rühren, sondern künftig die ganze Kraft ihrer Liebe und die in Leid und Bitternis erworbene Gabe der Tröstung den Menschen ihrer Umgebung und allen Wesen zuzuwenden. Der Fluch in „*Dios lo quiere*“² ist nicht eingetreten; ihr Herz ist nicht verhärtet worden. Viel stärker als das Verlangen, geliebt zu werden, wird jetzt der Durst, lieben zu dürfen, der sie auf und ab über alle Stufen der Liebe treibt, von der sinnlichen bis zur rein geistigen, selbstlosen Hingabe an die Menschen, an die Schöpfung, an Gott. Das Ewig-Weibliche in seiner tiefsten Eigenart strahlt aus ihrem Gesamtwerk. Mag profane Psychoanalyse hier von verdrängtem Eros oder gar Sexus sprechen – wir wollen es in Ehrfurcht anerkennen, wie viel die Pädagogik und die Literatur gerade solchen sogenannten Verdrängungen zu danken hat. Ob sich die Liebeskraft und Liebessehnsucht einer Frau, der der liebenswerte Mann nicht begegnet oder nicht zum Besitz geworden oder in Untreue oder durch den Tod wieder verlorengegangen ist – ob sich solche geprüfte Liebeskraft den leidenden Mitmenschen, den Kranken, den Verlassenen oder einer Schar von Volksschulkindern zuwendet, oder ob sie in zarter Keuschheit im Reich der liebelosen Natur sich ein liebenswertes Wesen erträumt –, in jedem Falle enthüllt sich auch diese im Herzen schlummernde Kraft und Sehnsucht als kulturgestaltendes Faktum von höchstem Rang. In Gabriela Mistral hat sich das eine zum andern gesellt: als Erzieherin und als Dichterin geht sie durch ein Leben, das der Liebe und

¹ Vgl. unten S. 156.

² Vgl. oben S. 37.

der Sehnsucht gewidmet ist und dadurch zu tiefsten Erkenntnissen befähigt. Sie versteht, was der scholastische Philosoph als Voraussetzung für jede Erkenntnis bezeichnet: sie versteht es, sich in den Gegenstand ihres Erkennens einzufühlen, ja sich geistig in ihn zu verwandeln. So wird die Liebe zur Erkenntnis und die Erkenntnis wiederum zur Liebe.

Gesundem Menschentum gegenüber ist die Dichterin von höchster Bewunderung erfüllt. In der Sammlung *Desolación* steht neben dem erwähnten Gedicht „Die unfruchtbare Frau“¹ ein anderes Sonett „Die starke Frau“ („*La mujer fuerte*“). Ohne daß darauf angespielt würde, regt sich hier in der Dichterin eine Erinnerung an das alttestamentliche „Goldene ABC der starken Frau“, in der lateinischen Übersetzung mit den bekannten Anfangsworten „*Mulierem fortem quis inveniet?*“ (Prov. 31, 10–31). Aus frühester Kinderzeit und aus späteren Besuchen im Heimattal steht der Dichterin das Bild einer schlichten Bäuerin vor Augen, wie sie in der Aprilhitze – der südliche April entspricht unserem Oktober, ist aber in Mittel- und Nordchile noch recht sommerlich – den Pflug durch das schwarze Erdreich führt und wie sie im Januar die Ähren schneidet. Die kräftige, wetterharte Frau altert in Leid, im Dienst ihres Mannes, „der in der dumpfen Schenke sein unsauberes Trinkglas hob“ (*Alzaba en la taberna honda la copa impura*), dann im Dienst ihres Sohnes, geht dabei unentwegt ihrem Tagewerk nach. Noch nach Jahren ist der Dichterin dieses Bild lebendig und weckt Bewunderung und Ehrfurcht. „Noch heute möcht’ ich die Ackererde küssen, die an deinen Schuhen klebt; denn unter hundert Gesichtern, die mir in den Städten begegneten, traf ich das deinige nicht. Und noch folge ich deinem Schatten in den Furchen mit meinem Lied!“

*Y el lodo de tus pies todavía besara,
porque entre cien mundanas no he encontrado tu cara,
¡y aun te sigo en los surcos la sombra con mi canto!*

Kein Zweifel, die Erscheinung dieser schlichten und gewissenhaften Frau hat ihr viel zu denken gegeben. Plastisch und sehr

¹ S. 25. – Vgl. oben S. 48.

farbig steht ihre Gestalt noch vor ihr, mit der blauen Schürze, dem gebräunten Gesicht, das Kind an der lilienweißen Brust, über den schwarzen Furchen des Ackers.

Es ist nur natürlich, wenn die dichtende Frau mit noch größerer Bewunderung dem Urbild männlicher Kraft gegenübersteht. Die Sammlung *Tala* enthält das Gedicht „Holzfäller“ („*Leñador*“), in assonierenden Kurzversen.¹ Die Dichterin stößt im Wald auf einen Holzknecht, der mit nacktem Oberkörper, ermüdet von der Arbeit, am Baumstamm eingeschlafen ist. Sie wird von einer tiefen Ehrfurcht gepackt, auch von Bewunderung für den kraftvollen Körper mit seinen „singenden“ goldbraunen Schultern und den träumenden Händen. Von diesem in aller Sinnlichkeit wahrgenommenen Bild träumt die Dichterin sich selbst mit dem Traum des Schlafenden in sein Heim, zu seiner Gattin, zu seinem kleinen Acker am Haus und zu allen geliebten Dingen, die ihn dort umgeben, auch zu den Dingen, auf die er hat verzichten müssen. Wie ein Baum, namenlos schlummernd, liegt der Holzfäller vor ihr. Aus dem Traum kehrt das Gedicht schnell zur Wirklichkeit zurück: die Hitze des Mittags sendet sengende Strahlen. Mit einem buschigen Zweig schirmt die Dichterin das Gesicht des Schläfers. In solcher Liebestat kommt es zu einer Begegnung, zu einem Austausch des Gebens und des Nehmens. Als dann am Abend die Dichterin wieder in der Nähe vorübergeht, hört sie, wie der Mann von den Seinigen gerufen wird, und erfährt seinen Namen, den Namen des Mannes, „den ich schirmte mit meinem Blut und mit meinem Atem“ (*que guardé con mi sangre y mi hálito*).

Das Erlebnis ist voll streng beherrschter, verhaltener Glut, aber es bleibt eine stille, ehrfürchtige Begegnung in der Ordnung der *pietas*. Die eigenartigsten Verse stehen in der Mitte des Gedichtes, wenn Gabriela in Betrachtung des Schläfers sagt:

*Las cosas de su amor
caminan su costado;
las otras que no tuvo
le hacen como más casto . . .*

¹ *Tala* S. 118.

freilich kaum in eine andere Sprache ebenso prägnant zu übersetzen; sie bedeuten etwa: „Die Dinge, die er liebend empfangen hat, wandern über die Flanken des träumenden Schläfers hin; die anderen, die ihm nicht zuteil geworden sind, lassen ihn nur um so keuscher erscheinen . . .“ Gabriela hat es selbst erfahren, wie sehr der Mensch auf viele Dinge, die er sich wünscht, verzichten muß und wie er dadurch nur stärker und reiner wird. Sie sieht in dem fremden Holzfäller einen Mitmenschen, der als Mensch durch ähnliche Erfahrungen gegangen sein muß wie sie selbst.

Wie sich das verstehende Mitleid der Dichterin einem ganzen Volk zuwenden kann, das zeigt am schönsten das Gedicht „An das Volk der Hebräer“ („*Al pueblo hebreo*“), das sie auf die Kunde von der Niedermetzelung polnischer Juden gedichtet hat.¹ Kein böses Wort über die Verfolger, aber innerste Teilnahme für die Leiden der Verfolgten. Dabei ist es ganz bewußt das Mitleid einer Christin, die in den Juden das Volk verehrt, aus dem Maria stammte und dessen Gesichtszüge Christus selbst getragen hat:

*En tu mujer camina aún María.
Sobre tu rostro va el perfil de Cristo.*

Zum guten Schächer, der ein Jude war, sprach Christus das unermessliche Wort der Verheißung (*la palabra inmensa*), und die jüdische Sünderin Maria Magdalena durfte seine Füße trocknen. Aber auch diesen beiden war das Leid ins Gesicht geschrieben.

O Judenrasse, o du Fleisch der Schmerzen!
O Judenrasse, Strom der Bitternis!
So wie die Himmel und die Erde dauern,
so dauert, ja es wächst dein Wald der Klagen.

Nie ließen sie dich deine Wunden heilen,
nie durftest du im Schatten hin dich legen,
die Wunde pflegen, den Verband erneuern,
ob röter auch als Rosen die Entzündung.

Bei deinen Seufzern hat die Welt gelacht,
sie spielt nur mit den Fasern deines Weinens.

¹ Jetzt in der Gruppe *Vida* von *Desolación* S. 18. – Vgl. Anhang S. 161.

Dein Angesicht, die Furchen, die ich liebe,
sie sind so tief wie Wunden des Gebirges.

In Ängsten wiegen Frauen ihre Kinder,
in Ängsten mäht der Mann die Garben ab,
Auf deinen Traum hat sich der Alp gekniet,
dein Wort ist immer nur das „Miserere!“

O Judenrasse, noch bleibt dir der Atem,
die Honigstimme noch, dein Heim zu preisen.
das Hohe Lied der Lieder anzustimmen,
ob Zunge, Lippe, Herz auch aufgelöst.

In deiner Frau seh' ich Maria schreiten,
auf deinem Antlitz sind die Züge Christi;
auf Sions Hängen hat man Ihn gesehen
in stiller Nacht vergeblich nach dir schreien . . .

In Dymas hat dein Schmerz Ihn angeschaut,
Er sprach zu Dymas das gewalt'ge Wort,
die Füße ihm zu salben, sucht Er sich
Magdalenens Haar – sieh! es ist blutbespritzt!

O Judenrasse, o du Fleisch der Schmerzen!
O Judenrasse, Strom der Bitternis!
So wie die Himmel und die Erde dauern,
so dauert, wächst dein weiter Wald der Klagen!

Es ist, wie wenn überall mit magnetischer Kraft der Blick der Dichterin auf das menschliche Leid hingerichtet würde. Mehr als alles andere sieht sie das Leidvolle jeder Situation. So kann es ihr sogar noch gegenüber dem künstlerischen Abbild des Menschen ergehen. Auf dem großen Platz vor dem Senatsgebäude in Buenos Aires befindet sich der Abguß von einem der schönsten Bronzwerke Auguste Rodins, der „Denker“. Man kennt die sitzende nackte Gestalt des nachsinnenden Mannes, der seinen Kopf in Versunkenheit tief geneigt hat. Es kommt nicht selten vor, daß der Eindruck eines Kunstwerks in ein Werk anderer Kunstgattung transponiert wird. In Gabriela Mistral gestaltet sich eine Antwort auf die unausgesprochene Frage, was denn dieser Denker Rodins eigentlich denken mag: da schreibt sie ihr Sonett „*El Pensador de Rodin*“, womit die Gruppe *Vida*

und damit die ganze Sammlung *Desolación* beginnt, eines der schönsten und gedankentiefsten Sonette, die man in der sonette-reichen Literatur spanischer Sprache finden kann. Das Kunstwerk Rodins wird ihr zur erschütternden Inspiration, zum Erlebnis des Todes vor dem Tode. Der Denker ist zum Bewußtsein seiner Vergänglichkeit gekommen und darüber zu Tod erschrocken. Auch er hat einen Frühling der Liebe genossen, jetzt ist der Herbst gekommen und alles ertrinkt in Wahrheit und Traurigkeit. Wenn die Nacht einbricht, geht über seine Stirne ein „*Memento mori!*“, er erkennt sich als *morituum* (*El „de morir tenemos“ pasa sobre su frente*). In dieser Todesnot scheinen sich seine Muskeln zu öffnen, Risse zu bekommen, jede Furche des Fleisches füllt sich mit Schrecken. Ein verkrüppelter Baum im Sonnenbrand, ein verwundeter Löwe sind nicht so grauenhaft verzerrt wie dieser Mensch, der über den Tod nachsinnt.

Das kurze Gedicht ist besonders reich an Spannungen. Der liebedurchsonnten Jugend mit ihrem „Zittern vor der Schönheit“ steht das reife Mannesalter gegenüber mit seinem ersten Erschauern vor dem Tode. Nur persönliche Erfahrung kann diese beiden Grundinstinkte der Seele kennen. Das Todeserlebnis vor dem Tode fließt hier aus mehreren Quellen ins Bewußtsein des sinnenden Mannes: Vergänglichkeit (*carne de la huesa*), Unsicherheit (*carne fatal*), Hilflosigkeit (*carne desnuda delante del destino*), dazu: einst die Hingabe an die Sinne (*carne que tembló de belleza, y tembló de amor*), heute die Todesangst (*carne que odia la muerte*). Da muß ein Mensch wohl grübelnd den Kopf auf die rauhe Hand sinken lassen.

Sehr bezeichnend für Gabriela Mistral – zugleich Ausdruck des hispanischen Realismus – ist die Tatsache, daß sie keinen Augenblick einen lebenden Menschen vor sich zu haben glaubt. Was da sitzt, ist immer eine Bronzefigur – zweimal sagt sie es ganz ausdrücklich. Aber auch diese Figur, als bloße Figur, ist ein Wesen, das für Gabriela Mistral ein geheimes Leben in sich trägt und dem sie ihre Liebe entgegenbringt. Das Kunstwerk wird hier ganz ebenso beseelt, wie es sich noch bei den Werken und Erscheinungen der Natur zeigen wird. Aber es gibt seinen Charakter als Kunstwerk dabei nicht auf. Dieses Sonett bekundet besonders stark die dichterische Fähigkeit, sich in ein fremdes

Ich einzufühlen, hier sogar in das Ich der ehernen Plastik, das doch nur ein Abbild des Mitmenschen ist.

Ganz ähnlich ergeht es der Dichterin mit einer Kunstschöpfung der Literatur. Hernán Díaz Arrieta, mit seinem Schriftstellernamen Alone, hat einen Roman „Der unruhige Schatten“ („*La Sombra Inquieta*“) geschrieben.¹ Die Hauptgestalt, eine Künstlerin, die einen Leidensweg durch das Leben gehen muß, hat es der Dichterin besonders angetan, und sie schreibt darüber, unter dem gleichen Titel, drei Sonette², die sie selbst als einen Kommentar zu dem Roman bezeichnet (in der „*Nota de la Autora*“ am Ende des Gedichts). Gabriela hat diese Frau bei der Lektüre des Romans liebgewonnen, bei all ihren Fehlern, und nimmt sie gegen jedes Verdammungsurteil in Schutz. Die Arme ist hilflos in ihrem Kummer, ausgestoßen wie Hagar (eine biblische Lieblingsgestalt der Dichterin!). Aber Gabriela träumt den dichterischen Traum des Autors in ihrer Weise weiter, über den Tod der Romangestalt hinaus, bis zu ihrer Errettung in Christus, der ihren Durst an seiner Quelle reichlich stillen wird. Die anderen aber, die sie gepeinigt haben – für die mag es vielleicht droben keine Rettung mehr geben. So wird schließlich auch ein fiktives Leben ins Theologische weitergeführt. Man mag sich da an die Gestalt der Thais in Dantes Inferno erinnern. Aber die Parallele zeigt nur den Gegensatz: Dante hält irrtümlicherweise die Buhlerin aus dem Terenz-Stück (Eunuchus) für eine historische Frau – und so ist sein Verfahren im Umkreis seiner Göttlichen Komödie keineswegs auffällig. Ganz anders liegen die Dinge bei jenen Gedichten Gabriela Mistrals. Die innere Anteilnahme der Dichterin erfaßt auch das Schicksal erdichteter Gestalten – ganz so, wie es sich der Schöpfer solcher Gestalten selber wünschen muß. Sie stehen für Gabriela Mistral in der irrealen und in der realen Welt, bleiben erdichtet, werden aber so warm im Herzen getragen wie lebende Menschen von Fleisch und Blut.

Für die Dichterin bedarf es nicht der Gegenwart leidender Mitmenschen, auch nicht der Erinnerung an bestimmtes mensch-

¹ Santiago de Chile 1915.

² *Desolación* S. 47.

liches Leid: schon die alltäglichen Dinge, denen sie begegnet, können ihr zum packenden Symbol solchen Leides werden. Eine abgeklärte, stille Ruhe gibt ihr die Kraft, alles Geschehen um sich zu ertragen und zu betrachten. Denn es ist ein Geschehen, wodurch sie in den Tiefen ihrer Seele ergriffen wird. Wo die einen gar nichts sehen, die anderen zwar sehen, aber nicht fühlen, oder nur sehen und bewundern – wie beim Untergang der Sonne hinter den Bergen –, da steht die Dichterin in einem überwältigenden, eigenen Erleben, wie in dem Gedicht¹ „Gipfel“ („*Cima*“). Der Berg in seiner Glut kündigt an, daß irgend jemand in dieser Stunde schweres Leid zu ertragen hat, daß eine Frau ihren einzigen Trost verliert. Bestrahlt von der sinkenden Sonne, wird der Gipfel zum entsetzlichen Marterwerkzeug, zu einer Qual, die eben jetzt in das Herz eines Menschen gesenkt werden soll. Die Vision ist um so furchtbarer, als die anderen Menschen nichts merken: auch das friedliche Tal sieht nichts weiter, als daß der Berg jetzt im Abendrot aufleuchtet. So singt die Dichterin ihr allabendliches, einsames und leidvolles Lied. Doch schon erschrickt sie vor sich selbst – und nun vertauschen sich in ihrer Phantasie die Rollen: sollte es so sein, daß nicht der glühende Berg das Leid ist, das sich in ein Menschenherz einsenkt, sondern daß vielmehr ihr Leid dem Berg seine rote Glut aufgießt? Tatsächlich – aus ihrem wunden Herzen strömt Blut!

Was die Dichterin zu diesem Mitleiden befähigt, ist tiefe Demut und Ehrfurcht vor allen Wesen, zumal vor allen Menschen und vor allem, was in Menschenherzen sich abspielen kann. Man beobachtet dies besonders schön an einem Gedicht, das „Greisin“ („*Vieja*“) überschrieben ist und sich unter der Abteilung *Criaturas* in der Sammlung *Tala* befindet.² Hundertzwanzig Jahre alt ist sie, die Greisin, und ihr Gesicht ist runzeliger als die Mutter Erde. Der Tod hat sie übersehen. Liebe der Ihrigen schenkt ihr, was man nur Liebes schenken kann. Auch die Dichterin will ihr geben, was sie zu geben hat. Sie sinnt nach, was für das alte Mütterlein das beste Geschenk sein könnte: da gibt sie ihr Unterricht im Sterben. Sie spricht ihr vom Sterben wie von

¹ *Desolación* S. 135.

² *Tala* S. 122.

einer Heimat, so selbstverständlich, wie man von Odysseus erzählt, so gütig eindringlich, daß sie es lernt und daß sie dann, wenn der Tod kommt, ihre Hand ausstrecke und nach ihm greife, nicht träumerisch, sondern hellen Blicks, mit offenen Augen ihn anschau, ihn annehme, den Mund öffne und ihn hinuntertrinke, gehorsam und heiter. Ehrfürchtig will sie dann der Greisin das Grab bereiten und sie hineinsäen wie man Mais und Linsen sät – wir mögen an den Messias-Vers auf Klopstocks Grab in Otten- sen denken: *Saat, von Gott gesät, dem Tage der Garben zu reifen* (Messias 11, 845). Dort wird sie bei den anderen ruhen, die vor ihr gesät wurden, die gelehriger und eifriger im Sterben waren als sie. Dann stehen ihr zur Seite die unsterblichen drei Frauen Klara von Assisi, Katharina von Siena und Theresia von Ávila (die besonderen Lieblinge Gabrielas).

Gegenüber dieser Greisin erschöpft sich die Hilfsbereitschaft der Dichterin nicht in den natürlichen Handreichungen des Lebens, sondern sie wird zur Seelsorgerin und bleibt auch bei der Uralten noch Lehrerin, die sich ganz verschenkt, wie es eben das Erfordernis des Augenblicks erheischt:

Bring' ich zu essen ihr, sag' ich: „Der Tod“;
 „Der Tod“, sag' ich, wenn ich zum Schlaf sie bette;
 „Der Tod“ – nicht anders als die Zahl, die Zahlen,
 wie Litanei und Antiphonenkette.

*«La Muerte», le diré al alimentarla;
 «La Muerte», también, cuando la duerma;
 «La Muerta», como el número y los números,
 como una antifona y una secuencia.*

Die Dichterin selbst mag solch geistliches Helfendürfen immer als besondere Begnadung empfunden haben. Sie hat Not des Herzens aus eigener Erfahrung kennenlernen müssen und dabei für Diagnose und Therapie seelischer Leiden viel gelernt, eine Kunst, die sie mit mütterlicher Selbstverständlichkeit in den Dienst der anderen stellt. Beichtväterliches Verstehen enthüllt ein Gedicht, das geradezu „Beicht“ („*Confesión*“) überschrieben ist:¹ über das erste Stück könnte man „Vor der Beicht“,

¹ *Tala* S. 114.

über das zweite „Nach der Beicht“ setzen. Gabriela Mistral hat ein tiefes Verständnis für Schuld und Sühne, Reue und Umkehr, Geständnis und Verzeihung. Sie will dem Sünder heraus helfen aus der Sünde, zu neuem Leben, und sie findet die ans Herz greifenden Worte, in denen sich mit Güte (*piedad* ist ein Wort, das sie liebt) jene Festigkeit des Willens und jener Reichtum an Lebensweisheit verbindet, aus dem das Vertrauen erwachsen muß. „Deine Mutter ist weniger alt als die, die dich anhört, und dein Kind ist noch so zart, daß du es verbrennst wie ein dürres Farnkraut, wenn du deine Schuld ihm sagst. Ich bin alt wie die Felsen, um dich zu hören; tief wie das Moos von vierzig Jahren, um dich zu hören; mein Gesicht ohne Erschrecken und ohne Zorn, mit Güte beladen seit vielen Lebensaltern, um dich zu hören“ (Sie hat das kanonische Alter, das die Ostkirche vom Πνευματικός verlangt!).

*Tu madre es menos vieja
que la que te oye, y tu niño es tan tierno
que lo quemas como un helecho si se la dices.*

*Yo soy vieja como las piedras para oírte,
profunda como el musgo de cuarenta años,
para oírte;
con el rostro sin asombro y sin cólera,
cargado de piedad desde hace muchas vidas,
para oírte.*

So hat sie auch nach der Beicht aufmunternde Worte für den Sünder, Worte voll Freude und neuer Lebenslust. Sie entläßt ihren Schützling, indem sie ihm als Buße auferlegt, daß er nach Jahrzehnten, wenn er selbst die große Reife und Erfahrung erlangt hat, auch seinerseits wieder anderen in gleicher Weise helfen solle:

Doch eines Tages setze dich
auf andrer Düne nieder, in der Sonne,
so wie du mich gefunden,
wenn schon dein Sohn inzwischen dreißig Jahre,
und hör den andern an, wenn er da kommt,
des Mundes Bord als wie von Algen voll.

Befrage du ihn auch, den Kopf gesenkt;
dann frage nicht mehr, sondern lausche nur,
drei Tage und drei Nächte!
Nimm seine Schuld entgegen so wie Kleider,
die schwer von Schweiß und Scham geworden sind,
auf deine beiden Knie!

*Pero siéntate un día
en otra duna, al sol, como me hallaste,
cuando tu hijo tenga ya treinta años,
y oye al otro que llega,
cargado como de alga el borde de la boca.
Pregúntale también con la cabeza baja,
y después no preguntes, sino escucha
tres días y tres noches.
¡Y recibe su culpa como ropas
cargadas de sudor y de vergüenza,
sobre tus dos rodillas!*

In diesem Gedicht erhebt sich die Hilfsbereitschaft der Dichterin zu priesterlicher, sakramentaler Höhe. Wie eine Seherin schaut sie die seelische Not des Menschen, dem sie in geistigem Sinne Mutter, Urmutter werden darf. Durch Mitleid ist sie wissend geworden, als Seherin wird sie zur verzeihenden Priesterin Gottes. Die Menschen sieht sie in einer nehmenden und gebenden Kette der Liebe miteinander verbunden. Was sie selbst gegeben hat, soll nur darin seinen Dank finden, daß der Beschenkte wieder weiterschenke und sich für alle Hilfsbedürftigen verantwortlich wisse!

In diesem Zusammenhang darf an einem Gedicht nicht vorübergegangen werden, in dem wir eine ganz andere Gabriela Mistral kennenlernen müßten, wenn wir wenige, leise Worte überhörten. Es heißt „Spieler“ („*Jugadores*“) und lautet in Übersetzung etwa so:¹

Wir spielen unser Leben
und ist schon ganz vertan.
War einmal stark und kräftig,
ein Berg im Morgenstrahl.

¹ *Tala* S. 116. – Vgl. Anhang S. 162.

Heut gleicht es einem Drachen
ohn Schwanz, und einem Wald
ohn Laub, und trockenem Meere,
und unbewachter Straß'.

Verspielen's, weil es unser,
so gut wie Blut und Schweiß,
war doch für Glück geboren,
zum Auferstehn bereit.

Andre verspielten Würfel,
wohl auch gefüllte Truh',
doch wir, wir tollen Brüder,
verspielen bess'res Gut.

So greift kein Wein, so kräftig
kein Regenguß darein,
als wenn am Tisch die Würfel
und wir die Spieler sein.

Dem Glückspiel froh verschworen,
bald war es ja, bald nein,
wir spielten und verspielten
um Höll' und Seligkeit.

Braucht uns nicht zu begaffen
Gesicht und Gang und Wort;
macht uns nicht zu Gespenstern,
singt uns kein Lied zum Spott!

Der Spieler Nam' und Miene
soll euch bekümmern nicht;
so frisch wir kehren wieder
wie Halkyon und Hirsch!

Doch gibt's der Schichten zweie,
und taucht man wieder auf –
wir bringen nie mehr wieder
ein Spielerherz herauf!

Bei oberflächlichem Lesen der ersten Strophen glauben wir fast ein freches Lied der Zechkumpane und Spielbrüder aus der Tradition der Rustebuef, Cecco Angiolieri oder Villon vor uns zu haben. Man mag wohl sagen, Ironie sei dem Dichten Gabrielas

fern. Gewiß, die Ironie Mussets oder Heines findet man bei ihr nicht. Auch nicht jene Ironie, die sie an Sor Juana Inés de la Cruz und an Santa Teresa geschätzt hat, jenen „unsichtbaren Schild gegen die wirre Welt, die rings um sie tobte“.¹ Doch an seltenen Stellen, so wie hier, treffen wir eine Ironie von der anderen Seite her. Ob aus Ernst Spott oder aus Spott Ernst wird, es ist im Grunde die gleiche Methode. Noch einen Schritt weiter, und diese Ironie Gabriela Mistrals würde sich mit jener derberen und lauterer Abrahams a Santa Clara berühren. Hinter dem tollen Lied der Spieler steht der ganze Ernst einmaliger menschlicher Existenz. Die Spieler werden sich bewußt, was sie verspielen. Sie wollten schier, sie täten nicht, wie sie tun. Und sollte es noch eine zweite „Ration“ des Lebens geben, dann wollen sie ganz gewiß keinen Spielerleib (so heißt es wörtlich) mehr mit ins Leben bringen:

*Si otra vez asomamos,
si hay segunda ración,
traer, no traeremos
cuerpo de jugador.*

Man übersehe nicht, wie auch zu diesem Lied tiefstes Mitleid und Verstehen die Triebfeder ist. *Tout comprendre c'est tout pardonner*. Ob die Lasterhaftigkeit dieser armen Menschen nicht somatisch bedingt ist? Ob ihre Seele nicht schwer darunter leidet, daß ihr Körper so tun muß? Oft mögen solche Existenzen in Städtchen und Dörfern dem Auge der Dichterin begegnet sein. Sie hat dann unter dem Anblick gelitten. Sie mag diese Menschen nicht verdammen und sucht, wie man ihnen verzeihen könne.

Als aus der stillen Lucila Godoy die bekannte Gabriela Mistral geworden war, hat sich um sie ein großer Freundeskreis gebildet und viele Menschen sind der Dichterin herzlich nahegekommen. Mit viel Zartheit und Liebe hängt sie an diesen Freundschaften in aller Welt. Es ist schon auffallend, wie viele von ihren Gedichten, in allen drei Bänden, bestimmten Persönlichkeiten

¹ (*su invisible escudo contra el mundo tan denso que se movía a su alrededor*. „Correo Literario“, Madrid, 1. März 1952, S. 3, 2. Sp. unten (Nachdruck aus „Novedades“, México).

gewidmet sind, nicht den berühmten Menschen der Welt, sondern den Freunden: der ganze Band *Desolación* in Dankbarkeit dem Ehepaar Aguirre – *a quienes debo la hora de paz que vivo*; einzelne Gedichte daraus tragen gleichwohl noch eigene Widmungen an andere, z. B. an die Mutter die ganze Gruppe der Wiegenlieder. *Tala* ist der Mexikanerin Palma Guillén zugeeignet. Alle drei Sammlungen enthalten viele Gedichte, die Gabriela Mistral Männern und Frauen freundschaftlich zum Geschenk gemacht hat.

Einen besonderen Raum nehmen im Herzen der Dichterin die abwesenden Freunde ein, die abwesenden in der Ferne und die abwesenden im Tod. Dieser beiden Gruppen lieber Freunde nachdrücklich zu gedenken, ist echt menschlich. Erinnern wir uns, wie in den uralten „*Preces*“ des Stundengebetes eigens *pro fratribus nostris absentibus* und *pro fidelibus defunctis* gebetet wird. Es will uns scheinen, daß Gabriela Mistral mit ihren Gedanken besonders viel bei den fernen und bei den verstorbenen Freunden ist. Die Zahl ihrer Freunde ist groß, und viele Lebende klagen, daß Gabriela auf ihre Briefe nicht antworte. Wie sollte sie auch! Wo der Kreis zu groß wird, kann sich eine Regung der Freundschaft wohl noch in Gedanken und im Gebet verankern, wird aber nur in seltenen Fällen sinnlich faßbaren Ausdruck im Briefe finden können.

Doch gibt es von Gabriela Mistral eine Anzahl von dichterischen Briefen, sehr echte Episteln, die ihr selbst besonders wichtig sind. Sie nennt sie *Recados*, d. h. „Botschaften“ oder „Grüße“, und hat ihrer sechs dem *Tala*-Band als letzte Gruppe angefügt. Die Anmerkung, die sie selbst dazu gegeben hat, scheint mir weder eine Kürzung noch einen Auszug zu vertragen, so daß sie hier im ganzen mitgeteilt sei, sowenig sich diese Prosa auch einer glatten Übersetzung fügen will:

Die Briefe, die in weite Ferne gehen und die alle drei bis fünf Jahre geschrieben werden, pflegen das allzu Zeithafte wegzuworfen – die Woche, das Jahr –, desgleichen das allzu Kleinliche – Geburtstag, Neujahr, Wohnungswechsel. Werden nun solche Briefe gar noch auf der heißen Asche eines Gedichtes geschrieben, weil man in der Luft noch das Flattern einer nur halb verklungenen Weise oder ein paar jener Reime hört, die ich einmal „Eindring-

linge“ genannt habe,¹ dann entsteht aus dem Brief jene Spielerei, die von Vers und Prosa eifersüchtig hin- und hergezogen wird. – Andererseits versucht das Land als Person, mit der man zusammen lebte (die Länder sind für mich immer Personen), sich jeden Augenblick vor den Empfänger zu stellen, und vermag ihn zeitweise sogar zu verdrängen. Eine Landschaft von Obstgärten oder Zuckerrohrfeldern oder Kaffeepflanzungen verdeckt mit einem Schlag das Gesicht des Freundes, dem wir eben noch zulächelten; ein Berg verhüllt oft das Haus, das wir gerade betrachteten und durch dessen Türe der Brief mit seinem Bündel Neuigkeiten eintreten soll. – So ist es mir gar oft ergangen. Ich will solche Phantasien, solche Gaukeleien nicht als etwas Neues entdeckt haben: andere haben sie auch erlebt, nur haben sie mit mehr Schamgefühl als ich sie bei sich behalten. Auch ich lasse sie draußen in den Vorstädten dieses Buches, „fuora dei muri“, wie es für ihre etwas plebejische und unsaubere Klasse paßt. Mit herein nehme ich sie nur aus einem launenhaften und das heißt verrückten Grund, wie es nun einmal die Gründe der Frauen sind. Schließlich enthalten diese *Recados* am meisten von meiner Eigenart, so wie ich am häufigsten mich gebe, meine ländliche Gelassenheit, in der ich gelebt habe und in der ich sterben will.²

Schauen wir uns einige dieser *Recados* genauer an. Die von der Dichterin erwähnte Wichtigkeit, die das Land des Adressaten gewinnen kann, findet man schon in den Überschriften angedeutet. Die erste Epistel betitelt sich „Geburtstagsbrief nach Chile“ (die Dichterin schreibt von Lyon aus); die zweite nennt neben dem Namen der Empfängerin ihr Land: „Brief an Lolita Arriago, in México“; die dritte stellt sich nur als „Brief nach den Antillen“ vor; die vierte fügt zum Namen der Empfängerin Rafaela Ortega „in Kastilien“ hinzu; die fünfte geht „an das Pedralbes-Heim in Katalonien“; und die sechste „an Victoria Ocampo, in Argentinien“.³ Sinn eines Briefes ist es, dem anderen etwas Freundliches zu sagen, auf seine Sorgen zu antworten und von sich selbst zu berichten. Die Dichterin hat während ihres Aufenthalts in Lyon von einer befreundeten Familie aus

¹ *rimas entrometidas*, „Binnenreime“ u. dgl.. Die Stelle bezieht sich auf *Tala* S. 152, Anmerkung zu „*Nocturno de la consumación*“.

² *Tala* S. 158.

³ *Tala* S. 129–146.

ihrem Vaterland die Nachricht von der Geburt eines Kindes erhalten. Ihr Antwortbrief soll also Glückwunsch sein. Unter den Händen wird er ihr zu einer Träumerei, die tatsächlich auch in der äußeren Gestalt nicht recht zu wissen scheint, ob sie sich in Versen oder in Prosa ausdrückt. Im Traum erlebt die Dichterin ganz stark, wie das Kindlein zur Welt gekommen ist und was sich jetzt gerade mit ihm begibt und wie sie es nach ihrer Rückkehr vorfinden wird und wie sie es dann wird herzen wollen. In diesen bisweilen äußerst sinnlich plastischen Traum fließen die wenigen Briefnachrichten nur so nebenbei ein: „auf Ostern werde ich wohl nach Hause kommen“ und „ich habe viel zu frieren in Lyon“. Gleich ist sie aber wieder im Traum und bei dem neugeborenen Kind. Ihren Namen hat das Mädchen erhalten: was soll sie denn mit der alten Gabriela gemeinsam haben? Was soll ihr alles erspart bleiben!

Sie gaben ihr meinen Namen,
auf daß sie Obst esse wie eine Wilde,
das Gras knicke, wo sie ruht,
und die Welt so vertraulich betrachte,
als hätte sie selbst sie geschaffen, und als Gnadengeschenk ...

Doch sie fügten bei der Beschwörung hinzu:
daß sie niemals habe meine achtlose Unklugheit,
nicht Honigwaben für Bären baue,
auch nicht sich unterfange, die Winde zu peitschen ...

*Le pusieron mi nombre,
para que coma salvajemente fruta,
quiebre las hierbas donde repose
y mire el mundo tan familiarmente
como si ella lo hubiese creado, y por gracia ...*¹

*Mas añadieron en aquel conjuro
que no tenga nunca mi suelta imprudencia,
que no labre panales para osos
ni se ponga a azotar los vientos ...*¹

Welch treffliche Selbstcharakterisierung einer Dichterin! Diese Worte über ihre Welt-Anschauung werden uns noch öfter in den

¹ Die ... befinden sich im Text.

Sinn kommen. Und dann setzt sie dazu an – ganz Lehrerin! –, der jungen Mutter Ratschläge zu geben: für das Fatschen des Kindes und für viel Aufenthalt an der frischen Luft. Aber wie schlecht ihr solche Unterweisung gelingt! Wie schnell sie wieder ins Träumen hineinfällt! Dabei spricht sie von Anfang an aus der Seele des Kindes, aus der Seele der Mutter, aus der Seele der zu Besuch kommenden Verwandten, die das Kindlein sehen möchten: für das Kind sind es bloß „angekommene Ungeheuer“, die es da küssen wollen (*Cuando abrió lo ojos, la besaron los monstruos arribados*). Auch der Dichterin eigenes Herz meldet sich zum Wort: ach, wenn doch auch sie so ein Kindlein an ihrer Seite liegen hätte! Einmal wird sie sich das Kindlein ausbitten und es neben sich aufs Kissen legen,

sein kleines Ohr an meinem Gesicht,
auf daß es mich spüre, wenn ich sterbe,
denn ich bin so allein
und der lustige Himmel verwundert sich baß,
daß es eine so einsame Frau geben kann,

und daß der Tierkreis zuhauf einhält im Lauf,
zu schauen, ob es Wahrheit oder Märchen,
diese Frau so allein in ihrem Schlaf!

*Con su oreja pequeña en mi cara,
para que, si me muero, me sienta,
pues estoy tan sola
que se asombra de que haya mujer así sola
el cielo burlón,*

*y se pára en tropel el Zodíaco
a mirar si es verdad o si es fábula
esta mujer que está sola y dormida!*

Hier läßt die Dichterin tief in das Leid ihrer Verlassenheit hineinblicken. Je mehr sie sich einsam fühlt, desto mehr ist sie aus der Ferne den anderen Menschen, bekannten und unbekannten, wie ein guter Schutzengel mit sorgenden Gedanken zur Seite. So ist auch ihr eigenes Tun zu verstehen, auf das sie in diesem Gedicht anspielt, die berühmte Frau, von so vielen gekannt und geliebt, und doch einsam in ihrer Sehnsucht, Liebe

spenden zu dürfen, jene wissende Liebe, die das rettende Wort auch dann wagt, wenn es nicht gerne gehört wird. Wieviel hat sie tatsächlich in den Wind gesprochen. (*labrar panales para osos; azotar a los vientos*), wenigstens für ihre Zeitgenossen! Denn dies darf man wohl heute schon sagen: vieles von den Reichtümern der Weisheit, die in der Prosa ihrer zahlreichen Zeitaufsätze geborgen sind, wird von einer späteren Generation hervorgeholt werden, und ihr Wort wird nach Jahrzehnten wieder und dann erst recht zu sprechen beginnen, wenn sie längst tot ist und wenn die Torheiten, vor denen sie gewarnt hat, geschehen sind.

Ganz stark will in diesem ersten *Recado*, wie sie selbst es gefühlt hat, die Landschaft sich vordrängen: eine Lichtung der Cordilleren, ihrer Cordilleren (*un claro de mi Cordillera*), das Elqui-Tal, grüne Wiesen in den Niederungen am Aconcagua, die gelbblühenden Aromo-Bäume; aber doch nicht so sehr wie in den anderen *Recados*, besonders in dem nach den Antillen,¹ wo die Adressatin, ein zwanzigjähriges Mädchen, ganz in die Landschaft, auch in die geistige Landschaft, ins gesellige Leben des Landes, der Freundinnen und der jungen Männer hineingestellt wird und darin aufgeht.

Besondere Güte strahlt das zweite *Recado* aus, an Lolita Arriaga, eine alte Mexikanerin, eine Lehrerin so recht nach dem Herzen Gabrielas: überall, wohin man sie schickte, war sie Lehrerin, aber hier hat sie überdies für das ganze Dorf gebacken, dort ist sie noch um Mitternacht einer gebärenden Frau beigestanden, bei Überfällen und bei Feuersbrünsten hat sie geholfen und gerettet, und Märchenerzählerin war sie für alt und jung. In ihrer *bondad abrahámica* ist sie so mild im Urteil, diese Mexikanerin:

„denn alle sind gut, doch alle des Teufels Ziel,
der stelzfüßig umgeht um Mitternacht, sie verrückt zu machen“

*«porque todos son buenos, alanceados del diablo
que anda a zancadas a medianoche haciendo locos»².*

¹ Tala S. 137.

² Tala S. 135.

Der fünfte *Recado* hängt aufs engste mit der Geschichte der Veröffentlichung von *Tala* zusammen. In dem Spital von Pedralbes in Katalonien hat die fiebernde Gabriela einst in einem kalten Winter Aufnahme gefunden. Ihr Brief ist ein ehrfürchtiger Dank für alles und an alle in diesem Haus. Später hat dieses gleiche Haus im Bürgerkrieg (1936–1939) flüchtige baskische Kinder beherbergt, denen der Erlös von *Tala* zufließen soll.

Mit Vorbedacht hat Gabriela Mistral das letzte Gedicht der Sammlung *Tala*, den sechsten *Recado*, einer ihrer liebsten Freundinnen, der Anregerin des Bandes, der argentinischen Schriftstellerin Victoria Ocampo gewidmet.¹ Gabriela war 1938 von ihr nach Buenos Aires und in ihre Sommerfrische in Mar del Plata eingeladen worden. Beim Abschied von dort² weiht sie ihr diese „Botschaft“. Sie erinnert sich an die Erlebnisse in dem gastlichen Hause, das so recht als Gehäule einer Victoria Ocampo vor ihr steht. Bäuerliche Schlichtheit hat Brot, Wein und Milch mit ihr geteilt. Sie hat die sieben Kinder mit der Mutter im Garten beim Spiel gesehen. Welch eine Frau, ihre Freundin, in ihrer Festigkeit, Entschlußkraft und erdhaften Urwüchsigkeit! Ihr legt Gabriela beim Scheiden ihre seherische Sorge um Amerika ans Herz:

Ich sag' Lebewohl und lass' dich hier,
wie ich dich fand am Meere sitzen.
Dir sei Amerika ans Herz gelegt,
du Ceiba-Baum, Flamingo du,
du Andenland, du Land am Fluß,³
du blendend schimmernder Wasserfall,⁴
du Blitzen über dem Pampaland!

*Te digo adiós y aquí te dejo,
como te hallé, sentada en dunas.
Te encargo tierras de la América,
¡a ti tan ceiba y tan flamenco,
y tan andina y tan fluvial
y tan cascada cegadora
y relámpago de la Pampa!*

¹ *Tala* S. 144.

² So vermerkt die erste Veröffentlichung des Gedichtes, „Sur“ 1938.

³ = Rio de la Plata.

⁴ = Iguazú.

Victoria Ocampo ist für Gabriela Mistral wie ein Inbegriff aller Eigentümlichkeiten des Landes. Vor allem aber soll Victoria über die Freiheit Argentiniens wachen, um aller großen Erinnerungen willen, die zum heiligen Erbe des Landes gehören.

Die Freiheit schirm dem Argentinierland,
 Freiheit dem Wind, dem Himmel und den Scheunen,
 Freiheit dem Schulbuch, Freiheit dem Gebet,
 Freiheit dem Lied, Freiheit dem Weinen auch,
 dem Tanz des Pericón und der Milonga,
 Freiheit dem Lasso, Freiheit dem Galopp,
 dem Schmerze Freiheit, Freiheit jedem Glück!

Bei dieses Landes heiligem Gesetz,
 bei dem, was ist, bei dem, was einstens war,
 bei deinem Blut und bei dem meinen auch,
 bei Martín Fierro und bei San Martín,
 bei Jesus Christus, unserm Herrn!

*Guarda libres a tu Argentina,
 el viento, el cielo y las trojes;
 libre la Cartilla, libre el rezo,
 libre el canto, libre el llanto,
 el pericón y la milonga,
 libre el lazo y el galope
 ¡y el dolor y la dicha libres!*

*Por la Ley vieja de la Tierra;
 por lo que es, por lo que ha sido,
 por tu sangre y por la mía,
 ¡por Martín Fierro y el gran Cuyano¹
 y por Nuestro Señor Jesucristo!*

Die Argentinierin, in ihrer Familie, in ihrem Lande, wird hier als Hort der Freiheit beschworen. Wenn sich Gabriela Mistral die vaterländischen Motive des Gastlandes zu eigen macht, den Gaucho Martín Fierro und Argentinien Befreier José de San

¹ In Chile volkstümlicher Name für José de San Martín, unseren gemeinsamen Helden (*Nombre popular chileno de José de San Martín, nuestro héroe común*). Fußnote der Dichterin.

Martín, der von Cuyo¹ aus seine Züge unternahm, so geschieht dies, wie sich noch zeigen wird, auch deswegen, weil sie längst über die Grenzen Chiles hinaus das ganze hispanische Amerika als Einheit sieht.

Den *Recados* könnte man noch ein Gedicht zusprechen, das gleichfalls in *Tala* steht,² aber der Gruppe *Criaturas* eingefügt und „*Gracias en el mar*“ betitelt ist, ein Dankgedicht, wie in der Überschrift zum Ausdruck kommen soll. Die Dichterin ist auf der Seefahrt und erinnert sich dankbar der zurückgebliebenen Freundin Margot Arce. Jede der sieben Strophen schließt mit *¡Gracias, gracias!* „Wenn wir uns niemals wiedersehen sollten – in seltsamen Bildern wird die Möglichkeit durchträumt –, dann will ich immer noch mit meinem Danke bei dir sein.“ Diese Dankesworte müssen aber schöpferisch für die Freundin werden. Während die ersten fünf Strophen gleichmäßig mit einem *por si* „wenn etwa“ beginnen („wenn wir uns etwa nie mehr sehen sollten . . .“), fangen die zwei letzten, aus kürzeren Versen bestehend, mit dem *para* des Zweckes an: „Mein *¡Gracias!* soll dir folgen, um alle Geborgenheit um dich zu bauen, eine silberne Grotte oder das Innere des Granatapfels zur Schlafstätte, wohin der Tod nicht findet; oder um dir goldschwere Worte in den Sturmwind zu schicken, die sich in Engel verwandeln können . . .“ Ihre Dankbarkeit will sich verschwenden, und indem das Schiff sie in die Ferne trägt, wendet sie sich nach Westen zurück mit ihrem frommen Ruf *¡Gracias, gracias!*

Große Seelen, große Dichter pflegen viel mit ihren Toten umzugehen. Von Homer und von Vergil und von den großen Tragikern an reicht bis in unsere Zeit die Ehrfurcht der Dichter vor den Toten. Wenn Goethe als Greis die Jugendedichtung wieder vornimmt, weint er um die Toten; seine Klage

... nennt die Guten, die, um schöne Stunden
vom Glück getäuscht, vor mir hinweggeschwunden.

Und wenn die Droste „eine ernste Fahrt beginnt“, will sie Abschied nehmen von ihren Toten:

¹ Cuyo ist der alte Name für die heutigen Provinzen von Mendoza, San Juan und San Luis im mittleren Westargentinien.

² *Tala* S. 120.

Ein ernstes Wagen heb ich an,
so tret ich denn zu euch hinan,
ihr meine stillen strengen Toten . . .

Ganz ähnlich könnte sich Gabriela Mistral verhalten. Auch sie lebt mit ihren Toten, mit allen, mit einzelnen besonders, mit Freundesseelen in fortdauernder Freundschaft, traurig um des Abschieds willen und weil sie ihrer entraten muß. Der Todesfall, der sie nach dem Jugenderlebnis am schwersten getroffen hat, war 1929 der Verlust der geliebten Mutter, wovon sie noch dazu die Kunde weit in der Ferne erfahren hat. Hier tritt nun die Dichterin in eine zweite schwere Krise ihres Lebens ein, eine Krise, die sie selbst eine religiöse nennt, die aber schon in der Schicht ihres physischen und psychischen Daseins eine Zeit schwerster Gefährdung gewesen sein muß und aus der sie offenbar nur durch die Aktivierung stärkster religiöser Kräfte gerettet wurde. Diese Krise erstreckt sich von 1929 bis etwa 1936. Als 1938 *Tala* veröffentlicht wurde, war die Gefahr überwunden. Wie in dem Band *Desolación* die Gruppe *Dolor* so stellt in dem Band *Tala* die Gruppe *Muerte de mi madre* die persönlichsten Gedichte dar. Trotz erklärender Worte, die die Dichterin selbst beigefügt hat, sind diese acht unheimlichen Gedichte nicht in allem leicht zu deuten. Fünf davon sind ausdrücklich als „Nachtgedichte“ (*Nocturnos*) bezeichnet. Keineswegs ist in allen von der Mutter die Rede. Für Gabriela Mistral hat der Tod der Mutter sein düsteres Licht so sehr nach allen Seiten ausgestreut, daß sie sich nun auf Jahre in einem Lande magischer Beleuchtung befindet, von wo aus nur ein kleiner Schritt bis zur geistigen Umnachtung geführt hätte. Sehr aufschlußreich sind die Worte ihres eigenen kurzen Kommentars:¹

Tod meiner Mutter. Er verwandelte sich für mich in eine weitläufige düstere Herberge; er wurde für mich zu einem Land, in dem ich fünf bis sieben Jahre lebte, ein Land, das ich liebte, um der toten Mutter willen, das ich haßte, weil meine Seele in einer langen religiösen Krise umgetrieben wurde. Die sogenannten „Früchte des Schmerzes“ sind nicht gut und nicht schön, ich wünsche sie

¹ *Tala* S. 152.

keinem. Heimgekehrt aus diesem Leben in der schwärzesten Finsternis, singe ich wiederum, wie am Ende von *Desolación*, das Lob der Freude. Die fürchterliche Fahrt mündet in die Hoffnung der „Tollen Litanei“ und berichtet darin ihr Ende für alle diejenigen, die sich um meine Seele Sorge machen und seit meinem unsteten Leben nur wenig von mir wissen.

Diese acht Gedichte, sicher die unheimlichsten, die wir von Gabriela Mistral besitzen, bedürften unter den verschiedensten Gesichtspunkten einer sorgsamsten Beleuchtung. Hier sei nur auf einige Tatsachen aufmerksam gemacht. Das erste Gedicht¹, „Die Flucht“ („*La fuga*“) ist von Anfang bis zu Ende ein zauberischer Traum, ein unentrinnbarer Alpdruck. Die Dichterin erzählt der Mutter diesen Traum, während sie ihn träumt:

O Mutter mein, im Traume
geh' ich durch Gegenden voll Dunkelheit:
ein schwarzer Berg, den ständig ich umkreise,
zum andern Berge zu gelangen;
und auf dem nächsten stehst du, nebelhaft,
doch immer ist ein anderer runder Berg
noch zu umwandern, um den Zoll zu zahlen
zum Berge deiner Freude, meiner Freude.

*Madre mía, en el sueño
ando por paisajes cardenosos:
un monte negro que se contornea
siempre, para alcanzar el otro monte;
y en el que sigue estás tú vagamente,
pero siempre hay otro monte redondo
que circundar, para pagar el paso
al monte de tu gozo y de mi gozo.*

In der nächsten Strophe sitzen sie beide nebeneinander, können sich aber nicht sehen, können nicht miteinander sprechen. Dann wieder geht die Mutter auf einmal nicht mehr an ihrer Seite, sondern die Dichterin trägt sie in sich selbst. Oder die Mutter geht ganz im Nebel der Berge auf.

¹ *Tala* S. 11.

Und von drei Stellen rufst du mich zugleich,
 mit bittrem Hohn, da brech' ich aus in Tränen,
 denn ich hab' einen Leib, den du mir gabst,
 indes du Wasser bist mit hundert Augen,
 und eine Gegend bist mit tausend Armen,
 nie wieder so, wie Liebende es sind:
 lebend'ge Brust an der lebend'gen Brust,
 ein eherner Knoten, aufgelöst in Schluchzen.

*Y me das unas voces de sarcasmo
 desde tres puntos, y en dolor me rompo,
 porque mi cuerpo es uno, el que me diste,
 y tú eres un agua de cien ojos,
 y eres un paisaje de mil brazos,
 nunca más lo que son los amorosos:
 un pecho vivo sobre un pecho vivo,
 nudo de bronce ablandado en sollozo.*

Vielleicht ist es gut, sich von einem solchen Gedicht nur erschrecken zu lassen, aber nicht tiefer hineinzugröbeln. Denn man erschauert wie bei Gretchens Worten im Kerker . . .

In dem Gedicht „Grabstein aus Kindesmund“ („*Lápida filial*“) spricht die Tochter durch einen Spalt der Grabnische zur Mutter hinein.¹ Beschwörend ruft sie ihr zu, es sei Zeit aufzustehen, zu neuem Leben, zu neuer Freude, und einzutreten in die weite heilige Symphonie der alten Mütter: der Makkabäermutter, der Mütter Anna, Elisabeth, Lia und Rachel.

In der Mitte der Gruppe stehen die fünf „Nokturnen“. Von der „Nokturn des Vollbrachten“ („*Nocturno de la consumación*“) sei nur die letzte Strophe hier mitgeteilt. Sie genügt, eine Ahnung von der entsetzlichen Entrückung zu geben, in der die Dichterin schmachtet:²

Ich hab' gelernt ein Lieben voller Schrecken,
 es schneidet jählings mir die Freude ab:
 ich hab' erreicht die Liebe zu dem Nichts,
 Verlangen, nie mehr wieder umzukehren,
 den Willen, bei der Erde zu verharren,

¹ *Tala* S. 13.

² *Tala* S. 15.

so Hand in Hand wie Stummsein mit dem Stummsein,
verlustig meines eignen Vaters (*Padre*, mit großem *P*!)
und abgeschnitten von Jerusalem.

*He aprendido un amor que es terrible
y que corta mi gozo a cercén:
he ganado el amor de la nada,
apetito del nunca volver,
voluntad de quedar con la tierra
mano a mano y mudez con mudez,
despojada de mi propio Padre,
rebanada de Jerusalem!*

Die zweite Nokturn,¹ die „Nokturn der Niederlage“ („*Nocturno de la derrota*“) wendet sich verstört und zerknirscht an Gott und kennzeichnet wohl die eigentliche Krisis mit dem erschütternden Bewußtsein der seelischen Niederlage. Die Mutter ist hier nur noch so gegenwärtig, wie die Dichterin es in der erwähnten Anmerkung ausgedrückt hat. Dies gilt auch von den drei folgenden Gedichten. In der „Nokturn der alten Weber“ („*Nocturno de los tejedores viejos*“) singt Gabriela Mistral ihr „Weberlied“.² Der Tod der Mutter ist hier in das soziale Leid eingegangen. Es scheint, daß gerade damals in der Dichterin die starke Anteilnahme an den Problemen des sozialen Lebens wach geworden ist, die sich von nun an immer deutlicher ausspricht und die auch ihren spontanen Worten nach der Ehrenpromotion in Santiago am 10. September 1954 eine so ergreifende Wärme verliehen hat.

Wiederum unheimlich – man kann es immer nur mit diesem Wort aussagen – ist in der „Nokturn von José Asunción“³ die Erkenntnis, wie nahe damals Gabriela Mistral am Selbstmord vorbeigegangen ist. Der Dichter José Asunción Silva hat sich selbst das Leben genommen. Gabriela Mistral liebt seine Gedichte und ist immer wieder von seinem tragischen Schicksal erschüttert. Sie fragt sich, was das wohl für eine Nacht gewesen sein muß, die den Dichter so umnachtet hat. Lange liegt das Ereignis zurück. Lucila Godoy war damals sieben Jahre alt. Ob sie schon als Kind

¹ *Tala* S. 16.

² *Tala* S. 19.

³ *Tala* S. 21.

oder erst später von dem Ende dieses genialen colombianischen Dichters gehört hat, bleibt dahingestellt. Jedenfalls war sie von tiefem Mitleid ergriffen mit diesem Manne, der nach einer ununterbrochenen Kette von Schicksalsschlägen den Mut verlor und mit 31 Jahren aus dem Leben ging (1865–1896). Wer wird ihn verurteilen dürfen? Eine gespenstische Nacht war über ihn gekommen und hatte ihn in sich hineingezwungen. Das wiederholte *Haec nox est* des österlichen *Exultet*, das – in ganz anderer Weise freilich – den letzten lyrischen Dialog zwischen Lorenzo und Jessica in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ geformt hat, scheint auch Gabriela Mistral in den Ohren geklungen zu haben, als sie dieses Gedicht niederschrieb:

Eine Nacht wie diese Nacht . . .

Una noche como esta noche . . .

worauf der Zauber dieser Nacht düster ausgemalt wird – *una noche* bleibt Subjekt des einen großen Satzes, aus dem das Gedicht mit seinen 38 Kurzversen besteht. „Genau so eine Nacht muß das damals gewesen sein, die Nacht des José Asunción, wie die Nacht, die ich jetzt hier erlebe“ (*Como esta noche que yo vivo / la de José Asunción sería*), so schließt das Gedicht, und man spürt, welche Folgerung sich nun aufdrängen würde, wenn es noch weiterginge. Hier wird das Sympathisieren der Dichterin mit einem Toten, den sie vertraulich nur mit den Vornamen nennt, zur beängstigenden Gefahr. Es besteht wohl kein Zweifel, daß Gabriela Mistral durch ein besonders bekanntes Gedicht Silvas angeregt wurde und daß sie von diesem Gedicht „*Nocturno*“ die Überschriften ihrer *Nocturnos* genommen hat. Vom Inhalt darf man aber nicht mehr als eben „die Nacht“ in Anschlag bringen. Nicht als ob Gabriela über die gleiche Nacht dichtete, die José Asunción meint, in der er seiner toten Schwester begegnet und mit ihr durch den Mondschein wandelt; bei Gabriela Mistral ist es Silvas eigene Lebensnacht, aus der er in den Tod getrieben worden ist.

Man kann dieses Gedicht nur mit beklommenem Grauen lesen und man fühlt sich befreit, wenn in der nächsten Nokturn der zauberische Spuk vor der mystischen Hingabe an Christus ent-

weicht. In der „Nokturn von der Kreuzabnahme“ („*Nocturno del descendimiento*“), der Freundin Victoria Ocampo gewidmet, erlebt die Dichterin die Abnahme des Leibes Christi vom Kreuz, wie wenn sie selbst mit zugegriffen hätte.¹ Sie hat allenthalben in Europa „Kalvarienberge“ gefunden, und sie haben es ihr zutiefst angetan. Dazu mußte gerade damals das Mutterland Spanien den bitteren Kreuzweg des Bürgerkrieges gehen. Das alles wirkt zusammen, um Gabriela zu dieser großen Vision von der Kreuzabnahme zu führen, in der sie selbst das Dunkel, das seit dem Tode der Mutter sie umgeben hat, überwinden darf. Sie findet zurück zur Erde: das letzte Wort des Gedichtes ist mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben und heißt *Tierra*, „Erde“. „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!“

Man streite nicht, ob Gabriela Mistral eine mystische oder „nur“ eine religiöse Dichterin ist. Vielleicht gehört es zum Dichter, daß er, wenn er wirklich religiös ist, ein Mystiker wird. Weiß man doch um die enge Verwandtschaft von Mystik und Dichtung. Ohne um Wörter zu streiten, lasse man sich von der Echtheit des Erlebnisses packen:

Steig vollends nieder, Herr, in meine Arme,
göttliche Last, Schmerz, mir zuteil gegeben,
ich steh' allein in diesem späten Lichte,
und was ich sehe, kann kein andrer sehen,
und keiner kann's erraten oder wissen,
was sich vielleicht allnächtlich muß begeben,
die deine Kinder sind, sie seh'n dich nicht
bei diesem Abstieg, können da nicht helfen
und können nicht dein blutig Fleisch umfassen –
o wie es einsam ist auf diesem Berge,
wie spärlich ist das Licht am späten Abend
auf einem namenlosen Berg der ERDE.

*Acaba de llegar, Cristo, a mis brazos,
peso divino, dolor que me entregan,
ya que estoy sola en esta luz sesgada
y lo que veo no hay otro que vea
y lo que pasa tal vez cada noche*

¹ Tala S. 23.

*no hay nadie que lo atine o que lo sepa,
y esta caída, los que son tus hijos,
como no te la ven no la sujetan,
y tu pulpa de sangre no reciben,
¡de ser el cerro soledad entera
y de ser la luz poca y tan sesgada
en un cerro sin nombre de la Tierra!*

So tritt denn die Dichterin in den Bereich unserer Erde, unseres Denkens, unseres normalen Seins wieder zurück. Was von dem schweren Erlebnis bleibt, das ist das inständige, aber stille und vertrauensvolle Gebet für die Mutter, die erst jetzt wieder aus der gespenstischen Verwandlung zurückkehrt und ihre verstorbene Mutter ist, nichts weiter. „*Locas letanías*“¹ – wie soll man das übersetzen? Auch *loco* ist ein Lieblingswort Gabriela Mistrals. „Tolle Litanei“, wohl im Sinne von „Stürmisches Beten“, „Litanei im blinden Vertrauen“, „Litanei des Narren in Christus“ – wie ihn Jacopone da Todi in seinen wilden Lauden hat haben wollen. „Litanei“ nennt sie ihr Gebet, weil sie – mir scheint, im Weitermeditieren der Herz-Jesu-Litanei – aus ihrer betenden Phantasie immer neue bildliche Anrufungen an Christus aufsteigen sieht, wie es eben in den Litaneien zu geschehen pflegt: „Christus, du Sohn eines Weibes, . . . du Felsblock mit den brennenden Kanten, . . . du Felsblock toll flammend von Blitzen, . . . du senkrechter Strom der Gnade, . . . du Spiel der Echorufe, . . . du des Himmels lebendige Wendeltreppe . . .

Nimm meine Mutter auf, o Christus,
du Herr der Straße und des Heimgangs Herr,
du Name, den sie immer wieder nennt,
du Sesam, das sie dauernd rufen wird,
du unsre Lichtung an den Himmeln droben,
du Pelikan ohn' Leichentuch,
du Lust, nach der die Täler schrei'n,
Du Auferstandner! Auferstandener!

*¡Recibe a mi madre, Cristo,
dueño de ruta y de tránsito,*

¹ Tala S. 24.

*nombre que ella va diciendo,
sésamo que irá gritando,
abra nuestra de los cielos,
albatros no amortajado,
gozo que llaman los valles
¡Resucitado, Resucitado!*

Mit dem Osterruf *¡Resucitado!* findet die düsterste Gruppe von Gedichten, die wir von Gabriela Mistral besitzen, ihren siegreichen Ausklang.

Neben dem Bild der verstorbenen Mutter und derjenigen Toten, die wie Romelio Ureta oder José Asunción Silva irgendwie in die Gemeinschaft mit ihr hineingeraten, kann die Erinnerung an andere liebe Menschen sich nur in viel verhaltenerer Trauer behaupten. Da ist zuerst das Gedicht, das den Namen einer verstorbenen Freundin trägt, „*Teresa Prats de Sarrateda*“.¹ Es ist der Ausdruck einer tiefen Sehnsucht nach der Hingeschiedenen. Aus den Gedanken an die Tote, und diese Gedanken fortsetzend, erhebt sich, ohne eigentlichen Anfang, mit einem „Und“ die Klage. Das Gedicht beginnt:

Und sie ist nicht da, bei so viel Sonne und Frühling,
es ist schon so: ich bin ärmer als eine Bettlerin.

*Y ella no está y por más que hay sol y primaveras,
es la verdad que soy más pobre que mendiga.*

Die Dichterin hat viel an ihr verloren. So klar sieht sie jetzt die köstlichen Gaben, die dieses zarte, stille, kranke Menschenkind im Leben zu spenden hatte, ganz vergeistigt und immer läuternd.

Ich frage jetzt nicht, ob sie Licht, ob Asche.
Um ihre Glorie wissend besing' ich sie mit Schluchzen;
doch wein' ich um mich selbst, so kleinlich und so schwach,
so schmutzig, wenn ich falle, so schwankend, wenn ich gehe.

*Y no pregunto ahora si es lámpara o ceniza.
Como la sé gloriosa la canto sollozando;
pero lloro por mí, mezquina e indecisa,
que me mancho si caigo y que vacilo si ando.*

¹ *Desolación* S. 45.

Nicht viel anders ist Gabrielas Verhältnis zu verstorbenen Dichtern, deren Verse sie liebt, aber deren Lebensschicksale ihr mehr oder weniger unbekannt oder gleichgültig geblieben sind. „*A Joselín Robles*“, einem jung verstorbenen Dichter, den sie niemals gesehen hat, widmet sie am Jahrtag seines Todes besinnliche, dankbare Verse.¹ Aus der Liebe zu seinen Gedichten trägt sie ein ganz bestimmtes Bild von ihm in der Seele. In Parenthese ruft sie sich die Eigenart dieser Verse ins Bewußtsein:

(Einige Verse waren durchsichtig
und gaben kristallinen Klang;
andere trugen in sich
ein seltsames, friedliches Schluchzen.)

(*Algunos versos eran diáfanos
y daban timbre de cristal;
otros tenían como un modo
apacible de sollozar.*)

Durch seine Verse ist er ihr so zu Herzen gegangen, daß sie ihn *dulce poeta* und vertraulich *pobre amigo* anreden darf. Aber immer ist es dann bei Gabriela Mistral so, daß sie sich mit der Trauer nicht zufrieden gibt, sondern daß dahinter jedesmal die große Frage aufsteht: «¿Y ahora?» – „Und was jetzt?“ Sie sieht den toten Dichter in die Vollendung des Dichtens eingegangen:

du bläst die gelehrige Flöte,
viel leichter, viel tönender jetzt

*hinchas el dócil caramillo
mucho más leve y musical . . .*

Sie sieht ihn im Licht, ihr weit überlegen:

Du bist ein Wissender jetzt,
hast Gottes sanftes Wort und Lied;
ich aber beiße einen Vers der Tollheit
an jedem Abend, wenn die Sonne tot.

*Tú, que ya sabes, tienes mansas
de Dios el habla y la canción;*

¹ *Desolación* S. 36.

*yo muerdo un verso de locura
en cada tarde, muerto el sol.*

Noch inniger lebt Gabriela Mistral mit Amado Nervo, den sie gleichfalls nie gesehen hat, mit dem sie aber seit jungen Jahren in Briefwechsel gestanden ist. Der große mexikanische Dichter ist 1919 im Alter von 49 Jahren gestorben. Gabriela Mistral widmet ihm ein schönes, besonders warmes Gedicht „*In memoriam*“.¹ Sie fühlt sich diesem Sänger des Todes, als des Formers für das Leben, zutiefst verpflichtet. Das Gedicht ist wie ein letzter Brief an den Toten, die Antwort auf einen Brief Nervos, dessen Inhalt in der zweiten Strophe wiedergegeben ist:

Du schriebst mir: „Traurig bin ich wie die Einsamen,
doch hab' mein Bangen ich in Ruh' gekleidet,
und meine Angst vor Leichentuch und Beinhaus,
die Sehnsucht auch nach Christus meinem Herrn“.

*Me escribías: «Soy triste como los solitarios,
pero he vestido de sosiego mi temblor,
mi atroz angustia de la mortaja y el osario
y el ansia viva de Jesucristo, mi Señor!»*

Mit starken Worten bekennt die Dichterin, wieviel sie Amado Nervo zu verdanken hat:

Wo immer du gesungen, ging auf für mich der Tag.
Ich schlief bei deinem Lied in Frieden hundert Nächte.

*De donde tú cantabas se me levantó el día.
Cien noches con tu verso yo me he dormido en paz.*

Das Leben Nervos war stark von religiösem Ethos geprägt; so sieht ihn Gabriela Mistral nicht nur in dichterischer Verklärung, sondern auch in der Glorie Gottes und bittet ihn – mit den Worten des guten Schächers – um sein Gebet:

Gedenke meiner – ich bin Schmutz und Asche –,
wenn du in deinem Reich saphir'nen Jubels.
Im Schatten Gottes ruf, was du erfahren:
daß wir verwaist, daß wir allein, daß du uns sahst,
daß alles Fleisch in Bangen sterben möchte!

¹ *Desolación* S. 30.

*Acuérdate de mí – lodo y ceniza triste –
cuando estés en tu reino de extasiado zafir.
A la sombra de Dios, grita lo que supiste:
que somos huérfanos, que vamos solos, que tú nos viste,
¡que toda carne con angustia pide morir!*

Neben diesen Dichtungen, die dem Gedächtnis bestimmter Persönlichkeiten geweiht sind, kommt besondere Bedeutung noch einem merkwürdigen Stück der Sammlung *Tala* zu,¹ dem „Gesang von den toten Mädchen“ („*Canción de las muchachas muertas*“). Wohl ist das Gedicht dem Gedächtnis an eine verstorbene Nichte gewidmet, aber die Frage, mit der es beginnt – wiederum ihr *¿y ahora?* – ist ganz allgemein gestellt und findet auch eine allgemeine, nicht eben Beantwortung, aber Erörterung.

Und die armen toten Mädchen,
vorzeitig weggenommen im April,
die nur auftauchten, wieder untertauchten,
wie in den Wogen der Delphin?

*¿Y las pobres muchachas muertas,
escamoteadas en abril,
las que asomáronse y hundiéronse
como en las olas el delfín?*

Haben sie sich nur zum Scherz versteckt? Warten sie nur auf die Stimme eines Liebsten, dem sie folgen möchten? Oder hat Gott sie wegradiert, weil sie ihm zum Ausmalen nicht taugten? Oder hat er sie unter Regengüssen in seinem Garten überschwemmen lassen? So weit – drei Strophen lang – Erinnerung und Meditation in der Form von Fragen. In vier Strophen folgt als dichterischer Traum eine Erwiderung auf die Fragen. Sie sind noch da, die toten Mädchen, sie kommen zu uns zurück, beschauen sich im Wasser, spiegeln sich, schmücken sich mit Rosen und wollen lächeln. „Beinahe!“ Siebenmal steht in vier Strophen das *casi*. Aber in diesem *casi* liegt die ganze Tragik: die Wiederverkörperung gelingt nicht, so nahe die Seelen dem Ziele sind. So bleibt es auch bei einer schmerzlichen Beinahe-Wiederkehr

¹ *Tala* S. 111.

der Millionen Frühverstorbenen. Sie bleiben Schatten, sie suchen nach einem Leib, die Rückkehr geschieht nicht – aber sie sind im Bereich Gottes.

Beinah' sehen wir am Abend
die göttliche Million kommen!

*¡Y casi vemos en la tarde
el divino millón venir!*

Es wird hier keine Frage gelöst, keine Lebenstragik weggedeutet. Aber die Dichterin nimmt innersten Anteil an dem rätselhaften Sein der Frühverstorbenen. –

Wir haben Gabriela Mistral in ihrem ehrfürchtigen Verkehr mit den Menschen beobachtet, zumal mit den Leidenden, mit fernen Freunden und mit Toten. Drei Menschenklassen stehen ihr aber besonders nahe: die Mütter – wie sehnsüchtig wollte sie Mutter werden! –, die Lehrerinnen – ihre engsten Kolleginnen –, die Kinder – die Kinder ihrer Schulen und die Kinder auf dem Schoß der Mütter.

Wenn man echt frauliche Sehnsucht nach der Mutterschaft kennenlernen will, zugleich auch die erstaunliche Einfühlungsgabe einer Frau, die selbst niemals Mutter geworden ist, dann muß man die Prosagedichte lesen, die in dem Band *Desolación* – und dies ist sehr zu beachten! – stehen und *Poemas de las madres* und *Poemas de la madre más triste* überschrieben sind.¹ Die siebzehn Stücke der ersten Gruppe (die zweite umfaßt nur zwei) umranken das seelische Leben der werdenden Mutter durch die neun Monate vor der Geburt. Eine fast anbetende Ehrfurcht spricht aus jeder Zeile, Ehrfurcht vor dem neuen Leben, das sich im Schoße der Mutter gestaltet. Man trifft es nicht selten bei dichtenden Frauen unseres Jahrhunderts, daß sie von dem stillen Vorgang im Mutterschoß mit einem Freimut und mit einer Unbefangenheit sprechen, die den genauen Gegensatz zur Prüderie darstellt und für das Empfinden mancher Leser, oft gerade männlicher Leser, über die Grenze natürlicher Selbstverständlichkeit vielleicht ebenso weit hinausgeht wie auf der anderen Seite die

¹ *Desolación* S. 169–178, 179 f.

Prüderie über die Grenze der Schamhaftigkeit. Solche Bedenken hat auch Gabriela Mistral zu hören bekommen. Wir wagen es nicht, zu entscheiden, wie weit sie berechtigt sind. Aber niemals wird man der Dichterin Mangel an Ehrfurcht vorwerfen können.

Diese *Poemas* haben eine ganz bestimmte Vorgeschichte und Geschichte, die man kennen muß und über die Gabriela Mistral selbst in einer Anmerkung¹ das Folgende sagt:

Als ich eines Abends durch eine elende Gasse von Temuco² ging, sah ich eine Frau aus dem Volke, die an der Türe ihres Rancho saß. Sie war der Mutterschaft nahe und ihr Gesicht sprach von tiefer Bitternis. Da ging ein Mann an ihr vorbei und sagte ihr ein paar rohe Worte, über die sie errötete. In diesem Augenblick empfand ich das volle gemeinsame Anliegen unseres Geschlechtes, das grenzenlose Mitleid der Frau mit der Frau, und ich überlegte beim Weitergehen: „Eine der Unsrigen muß es tun (denn die Männer haben es nicht getan): von der Heiligkeit dieses schmerzvollen und göttlichen Zustandes sprechen. Wenn es die Aufgabe der Kunst ist, alles in einem unermeßlichen Erbarmen zu verschönern, warum haben wir dann gerade das für die Augen der Unreinen noch nicht gereinigt?“ Und ich schrieb, in fast religiöser Gesinnung, die vorstehenden Gedichte.

Soviel von der Entstehungsgeschichte. Aber Gabriela fährt fort:

Einige von jenen Frauen, die, um keusch sein zu können, vor der grausamen, aber unvermeidbaren Wirklichkeit die Augen schließen müssen, haben zu diesen Gedichten einen schlimmen Kommentar gegeben, der mich um dieser Frauen selbst willen sehr traurig machte. Sie wollten mir sogar nahelegen, die Gedichte aus meinem Buch zu entfernen. In diesem meinem egoistischen Werk, das vor meinen eigenen Augen durch seinen Egoismus verkleinert wird, sind vielleicht diese Prosastücke in ihrer Menschlichkeit das einzige, worin das Leben in seiner Ganzheit besungen wird. Und ich sollte sie entfernen? Nein! Sie bleiben, wo sie sind! Und sie seien jenen Frauen gewidmet, die fähig sind zu erkennen, daß die Heiligkeit des Lebens in der Mutterschaft beginnt, die demnach etwas Weihevolleres ist. Sie mögen darin die tiefe Liebe (*ternura*)

¹ *Desolación* S. 180. – Vgl. Anhang S. 163.

² Vgl. oben S. 15.

empfinden, womit eine Frau, die auf Erden die Kinder fremder Leute betreut, auf die Mütter aller Kinder der Welt hinblickt.

Ich möchte darauf verzichten, hier eine Probe der bekrittelten Prosastücke zu geben; denn aus dem Zusammenhang gelöst, müssen sie notwendig ihren ganzen Schmelz verlieren und können zu einem falschen Urteil verleiten. Nur eines der zartesten – nein, zart sind sie alle –, ein schwerlich umstrittenes aus diesen Prosagedichten sei mitgeteilt. Die anderen lese man im Original, aber jedenfalls nur im Zusammenhang.

Erzähl mir, Mutter...¹

Mutter, erzähl mir doch alles, was du noch weißt von deinen alten Schmerzen her! Erzähl mir, wie es geboren wird und wie sein Körperlein kommt, verschlungen mit meinen Eingeweiden!

Sag mir, ob es von selbst meine Brust suchen wird, oder ob ich es treiben, sie ihm anbieten muß!

Gib mir jetzt alles, Mutter, was du von Liebe weißt! Lehr mich die neuen Zärtlichkeiten, die ganz feinen, noch feiner, als die des Gatten sind!

Wie soll ich ihm das Köpflein waschen in den nächsten Tagen? Und wie soll ich es wickeln, ihm nicht weh zu tun?

Lehre mich, Mutter, das Wiegenlied, mit dem du in Schlaf mich gesungen! Da wird es besser einschlafen als mit anderen Liedern.

Wir können es uns nicht versagen, den kurzen negativen Teil, die zwei *Poemas de la madre más triste*, hier ganz wiederzugeben, weil diese wenigen Zeilen einen besonders tiefen Einblick in Gabriela Mistrals Hilfsbereitschaft, in ihr soziales Empfinden, in ihre hohe Auffassung von der Mutterwürde und von den Rechten des Kindes vermitteln können.²

Hinausgeworfen

Mein Vater sagte, er wird mich fortjagen; schrie meine Mutter an, er wird mich noch heute nacht hinauswerfen.

¹ *Desolación* S. 177. – Vgl. Anhang S. 164.

² *Desolación* S. 179. – Vgl. Anhang S. 164.

Die Nacht ist mild; im Sternenschein könnt' ich wohl bis zum nächsten Dorf gehen. Aber wenn es gerade um diese Zeit kommt? Meine Schluchzer haben es vielleicht gerufen; vielleicht möchte es herauskommen, um mein Gesicht zu sehen. Dann müßt' es frösteln in der rauhen Luft, so gut ich es auch decke.

Warum bist du gekommen?

Warum bist du gekommen? Keines wird dich mögen, so schön du auch bist, mein Bub. So fein du auch lächelst, wie die anderen Kinder, wie das kleinste meiner Brüderlein, Küsse bekommst du von mir allein, mein Bub. So sehr deine Händlein zappeln, ein Spielzeug suchen, wirst zum Spielen nichts anderes haben als meine Brust und den Faden meiner Tränen, mein Bub.

Warum bist du gekommen, wenn der, der dich brachte, ja doch nur dich haßte, sooft er in meinem Leib dich spürte?

Aber nein! Für mich bist du gekommen, für mich einsame Frau, einsam auch dann, wenn in seinen Armen er mich drückte, mein Bub!

Vor nichts auf Erden hat Gabriela Mistral so große Ehrfurcht wie vor dem Geheimnis der Mutterschaft. Mag sein, daß ihre hohe Auffassung, gerade weil sie nicht selbst Mutter geworden ist, bisweilen im Ausdruck übersteigert wird. Alles, was sie in diesen Gedichten der beiden Gruppen ausspricht, kommt aus tiefer Sehnsucht, zugleich aus dem verantwortungsbewußten Verlangen, sozialer Not zu steuern und edle Auffassungen von Mutterschaft und Geburt zu verbreiten. Gewiß könnte man hier – man vergleiche ihre Anmerkung – von Tendenzdichtung sprechen. Zweifellos; aber nicht anders, als eben jede echte Dichtung Tendenz hat, insofern sie erfreuen und helfen will. *Aut prodesse volunt aut delectare poetae | aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*, hat schon Horaz festgestellt.¹ Solch unaufdringliche „Tendenz“ wird auch ihre Wirkung nie verfehlen. Keine Frau, die gesegneten Leibes ist, wird diese zwanzig Prosagedichte lesen können, ohne unmerklich dabei zu lernen, von der Gesinnung bis ins praktische Verhalten hinein. Auch der Gatte, jeder Gatte,

¹ Ad Pisones 333f.

wird nach solcher Lektüre der werdenden Mutter an seiner Seite vertiefte Liebe entgegenbringen. Nirgends so sehr wie hier ist die Inspiration der Dichterin mit dem Charisma der Erzieherin zusammengefloßen. Gabriela Mistral wird von Mexiko bis hinunter zum Feuerland heute als Lateinamerikas größte Pädagogin betrachtet. Dieser Ruhm gründet sich gewiß auch auf die zahlreichen pädagogischen Aufsätze und auf ihre praktische Organisationstätigkeit im Schulwesen. Aber nicht ihr geringstes pädagogisches Verdienst liegt in ihrer Dichtung, mit der sie so unaufdringlich, aber mit geheimnisvoller Stoßkraft dem Versagen des Gewissens und der menschlichen Gedankenlosigkeit entgegentritt.

Wer einigermaßen mit der Psychologie dichtender Frauen vertraut ist, dem wird gerade in den Gedichten um Mutter und Kind nie ein Unterton des Leides entgehen. Es ist das Leid des eigenen Verzichts, ein Leid, dem die Dichterin freilich nie erliegt, sondern das sie mit echt hispanischem Realismus tapfer zu meistern versteht. Wenn die Verzichtende eine große Dichterin ist wie Gabriela Mistral, dann wird sie in träumender Phantasie und in Versen die Sehnsucht erfüllen dürfen, aber dann wird in diese Erfüllung – eben weil sie nur Erfüllung im Traume ist – auch ein Tropfen Leid einströmen müssen und einströmen dürfen, den der Leser nur in ehrfürchtigem Schweigen wahrnehmen wird. „Schlummre, mein Kindlein“, singt die Dichterin in einem Wiegenlied, „in deinem Schlummer soll auch mein Sorgen und Leiden zur Ruhe kommen.“ Und sie überschreibt das Gedicht¹ „Die traurige Mutter“ („*La madre triste*“). In einem anderen Wiegenlied, bezeichnenderweise „Angst“ („*Miedo*“) betitelt, bangt die Mutter, ihr Kindlein könne sich in eine Schwalbe, Prinzessin oder Königin verwandeln. Nein! da müßte es ihr ja verlorengehen!²

Und andererseits: welch ein Glück in dem Sonett „Das einsame Kindlein“ („*El niño solo*“)! Die Dichterin findet auf dem Lande in armseliger Hütte ein Kindlein schreiend auf dem Bette liegen. Tiefes Mitleid überkommt sie. Die Mutter hat sich auf dem Felde verspätet. Da nimmt die Dichterin das kleine Wesen an ihre Brust und singt ihm ein Wiegenlied. Es beruhigt sich und

¹ *Desolación* S. 153 = *Ternura* S. 31.

² *Desolación* S. 157 = *Ternura* S. 85.

schläft ein, Lied und Mondenschein fließen in eins zusammen, die Dichterin fühlt sich reich, so reich, mit dem schlafenden Kind an ihrer Brust. Und die heimkehrende Mutter läßt es – o Glück! – in den Armen der fremden Frau. Kein Mißton klingt in dieses träumende Sonett.¹

Da ich ein Weinen hörte, blieb ich am Abhang stehn,
ein Rancho stand am Wege, ich sah zur Tür hinein:
ein Kind mit süßen Augen schaut mich vom Bette an,
und grenzenlose Liebe hat mich wie Wein berauscht.

Die Mutter war verspätet, gebückt aufs Ackerfeld;
das Kind erwacht' und suchte umsonst die Rosenbrust,
da fing es an zu weinen . . . Ich nahm es an mein Herz
und auf die Lippen kam mir ein zaghaft Wiegenlied.

Durchs off'ne Fenster schaute der stille Mond uns an.
Das Kind war eingeschlafen, mir übergöß das Lied,
ein zweiter Mondenschimmer, die reich geword'ne Brust.

Und als die Mutter zitternd die Türe aufgetan,
gab wohl mein Aug' ihr Kunde von meinem großen Glück:
da ließ sie mir das Kindlein, das mir im Arme schlief!

Bisweilen stehen die Überschriften der Gedichte in überraschendem Gegensatz zu dem Eindruck, den ein erstes Lesen vermittelt. Man wird dann erst von der Überschrift aus den Sinn des Gedichtes richtig verstehen und erinnert sich an die Bedeutung der Antiphon, die in der christlichen Liturgie dem Psalm seinen jeweiligen tieferen Sinn verleiht. Da ist eines der Gedichte „Schmerzliches Lied“ („*Canción amarga*“) betitelt.² Aber was ist denn schmerzlich an diesem Lied? Das *¡ay!*, womit drei Strophen beginnen? Das würde nicht genügen. Dann folgt am Anfang eine Aufforderung der Mutter an das Kind, mit ihr König und Königin zu spielen. Wirklich wird nun durch die Phantasie der Mutter bis zum Ende des Gedichtes dem Kind ein ganzes Königreich vorgezaubert: Feld und Wiese, Tal und Garten, Herden und Ernten, alles gehört dem Kind. Dieses Spiel der

¹ *Desolación* S. 26. – Vgl. Anhang S. 165.

² *Desolación* S. 155 = *Ternura* S. 32. – Vgl. Anhang S. 165.

Phantasie wird zweimal durch den Realismus des Tuns unterbrochen, jeweils durch die gleiche Strophe, wodurch die Mutter sich selbst aus dem Reich der Träume in die Wirklichkeit zurückruft: „Du fröstelst ja wie das Kind von Bethlehem, und die Brust deiner Mutter ist vertrocknet vor Leid!“ Hier ist auch der Ansatzpunkt, wo sich das Gedicht zwanglos mit der Überschrift verknüpft: armselig und schwach ist diese Mutter, die dem Kind ihre Brust reicht und ihm das Schlummerlied singt. Aber das Kind soll es nicht merken! Die zweimalige Unterbrechung, so sehr auch sie sich sorgend an das Kind wendet, ist doch ein leidvoller Ruf der Mutter an sich selbst. Freilich sucht sie, durch Verneinung, sich selbst und dem Kinde die Sorge auszureden. Bewußt hat die Dichterin diese den Traum unterbrechenden Strophen in Klammern gesetzt! Aber eben weil es der Mutter so bang ums Herz ist, eben weil ihr die natürliche Nahrung für das Kind ausgeht, darum singt sie das Kind und sich selbst in ein Traumland hinein, darum spielt sie König und Königin mit dem Kind. Kein Revoltieren gegen das Schicksal, kein Hadern mit Gott. Diese Kraft kommt der Mutter aus einer tiefen und völlig selbstverständlichen Religiosität: ist es denn dem Gotteskind im Stall von Bethlehem besser ergangen?

Ach, mein Kindlein, schau, wir wollen
Königin und König spielen!

Dieses grüne Feld ist dein –
wessen sollte es denn sein?
Klee im Winde wogt und weht,
nur für dich wird er gemäht.

Dieses ganze Tal ist dein –
wessen sollte es denn sein?
Honigsüß wird jeder Garten,
daß wir reiches Obst erwarten.

(Ach, du zitterst nicht, nein, nein,
wie das Kind von Bethlehem,
nicht kann deiner Mutter Brust
ganz vor Leid vertrocknet sein!)

Schäfleins Fell hat dichte Woll',
die ich bald verweben soll;

alle Herden, sie sind dein –
wessen sollten sie denn sein?

Dein die Milch im Stall am Haus,
die vom Euter fließt heraus;
dein das Weizenbündelein –
wessen sollte es denn sein?

(Ach, du zitterst nicht, nein, nein,
wie das Kind von Bethlehem,
nicht kann deiner Mutter Brust
ganz vor Leid vertrocknet sein!)

Ja, mein Kindlein, schau wir wollen
Königin und König spielen!

Hier enthüllt sich bei Gabriela Mistral auch der tapfere Realismus echten Spaniertums: das Leben wird genommen, wie es wirklich ist. Mit dieser Realität sich abfinden, das ist die Aufgabe, die dem Menschen, die auch dieser Mutter gestellt ist. Es ist jener Realismus, der von einem religiösen Menschen gefordert werden muß: Christentum kann nur auf dem Boden eines rücksichtslos aufrichtigen Realismus gedeihen. Dieser christliche Realismus ist vielleicht das größte Gottesgeschenk, dessen sich die hispanischen Völker rühmen können. Es ist ihnen wahrhaftig nicht einfach in den Schoß gefallen. Spanien hat vor dem Leid seiner Geschichte weder die Augen verschlossen, noch auch sich in eine Auflehnung gegen Gott und die Menschen geflüchtet, sondern es hat in klarer Erkenntnis des wirklichen Seins und in nüchterner Abwägung der Möglichkeiten den Kampf gegen das Ungemach aufgenommen – ganz ebenso wie in ihrem kleinen Bereich diese Mutter mit ihrer *canción amarga*. Die Geschichte Spaniens und Lateinamerikas lehrt uns immer wieder, daß die besten, realistischsten und wirkungsvollsten Hilfsmittel gegen die tapfer erkannte Not nicht gar zu selten im träumenden Spiel der Phantasie zu suchen sind, wie es sich in Literatur und Kunst Spaniens so deutlich ausspricht. Andere mögen mit realistisch scheinenden Mitteln gegen ein Wahnbild der Wirklichkeit angehen. Vor solchen Wahnbildern der Wirklichkeit schützt den Spanier seine feste religiöse Weltanschauung. Er weiß, daß bei richtiger und ganzheitlicher Diagnose auch und gerade besonders

die Psychotherapie am Platze ist: hier aber öffnet sich Tor und Verständnis für den unerhörten Reichtum der hispanischen Kunst in Wort, Bild, Stein, Holz und Klang. Man könnte bei diesem und bei ähnlichen Gedichten Gabriela Mistrals geradezu von der Weisheit im Wiegenliede sprechen!

Doch wir sind der Betrachtung vorausgeeilt und von der mütterlichen Dichtung zum religiösen Heroismus gelangt. Achten wir zunächst auf andere Klänge ihres Dichtens! Lucila Godoy ist schon mit fünfzehn Jahren Lehrerin gewesen, und auch seit sie längst nicht mehr selbst Unterricht gibt, hat sie doch ihr Lehrerherz behalten. Nichts Schulmeisterliches freilich haftet ihr an. Ihr Berufsethos ist vorbildlich. In einem ihrer Gedichte hat sie geradezu einen Lehrerinnen-Spiegel aufgestellt, in Versen, die einer toten Kollegin gewidmet sind: sie habe in ihrem Leben so sehr das Idealbild einer richtigen Lehrerin verwirklicht, daß sie nicht nur Beispiel, sondern geradezu Vorbild geworden sei. Das Gedicht trägt die Überschrift „Die Landlehrerin“ („*La maestra rural*“) und steht in dem Zyklus *La escuela*.¹ Was da der toten Lehrerin nachgerühmt wird, ist ein Programm für alle lebenden: rein war sie, arm und fröhlich; so rein, daß sie helles Licht spenden konnte; arm war sie und so konnte ihr Geist ein unermesslich reiches Juwel sein; fröhlich war sie allzeit, so sehr auch ihr Herz verwundet war und insgeheim weinte; so war „ihr Lächeln die Blüte ihrer Heiligkeit“ (*tal sonrisa, la insigne flor de su santidad*). Dieser letztere Gedanke wird nun weitergeführt: ein mächtiger Honigstrom – so gibt sich ihr Leben; aber die Tiger des Leids haben daraus ihren Durst gestillt. In Leid und Arbeit ist sich die Lehrerin ihres Adels bewußt. Sie verschenkt sich bis zum Tod und ihr Segen reicht über das Grab hinaus. Anerkennung und Dank freilich findet sie bei den Eltern ihrer Kinder nicht. Der Bauer geht an ihrem Leid und an ihren Sorgen gefühllos vorbei. Die Mutter spricht verächtlich von ihr, ahnt nicht, daß in ihrem Kinde mehr von der Lehrerin als von ihr selber steckt. Sie aber, die Lehrerin, führt zart und fein den Pflug durch die Seele des Kindes, läßt wie Schneeflocken die Tugenden auf das Ackerland der kindlichen Seele fallen. Noch zu Tod ge-

¹ *Desolación* S. 55.

troffen spendet sie Trost, wie ein Baum seinen Schatten spendet, und auf ihrem Grabe wachsen flammende Rosen. Hier wird also, wie man sieht, nicht nur ein Ideal aufgestellt, sondern es wird auch der Nährboden dieses Ideals angedeutet: es wächst auf dem Grunde eines tiefen Leides. Eigenes Leid hat der Dichterin die Fähigkeit und Kraft des Mitleidens, der *συμπάθεια*, geschenkt und sie dadurch in besonderem Maße zur Erzieherin vorgebildet.

Man kann dabei von ihrer religiösen Überzeugung nicht absehen, immer wieder führen die Kanäle ihrer Kraft dorthin zurück. Auch als Lehrerin weiß sie sich von Gottes Gnade abhängig. Es gibt am Anfang der Prosagedichte¹ ein „Gebet der Lehrerin“ („*La oración de la maestra*“), das von einer reichen religiösen Erfahrung spricht. Das Gefühl der Verantwortung für die Kinderseelen entspringt aus ernstem Pflichtbewußtsein und mutigem Gottvertrauen. Dieses Gebet ist so schön, daß es jeder Lehrer kennen sollte. Freilich ist es aus seinem lapidaren Stil, den die spanische Sprache nur noch mit der lateinischen gemeinsam hat – aber bisweilen selbst dieser überlegen! –, kaum ins Deutsche zu übersetzen.

Das Gebet der Lehrerin

Herr! Du lehrtest – verzeih, daß ich lehre; daß ich den Lehrer-
namen trage, den Du auf Erden trugst!

Gib mir die einzige Liebe zu meiner Schule! Auch der Brand der
Schönheit soll nicht imstande sein, der Schule meine zärtliche Liebe
für jeden Augenblick zu rauben.

Meister und Lehrer, laß meine Glut dauerhaft, meine Enttäu-
schung vorübergehend sein! Reiß aus aus mir das unreine Ver-
langen nach Gerechtigkeit für mich, das mich noch trübt, die
kleinliche Verlockung zum Protest, die in mir aufsteigt, wenn man
mich kränkt. Nicht weh tun soll es mir, wenn ich unverstanden
bleibe, nicht traurig machen soll es mich, wenn mich die Schülerin-
nen vergessen, die ich lehrte.

Hilf mir, mehr Mutter sein als die Mütter, auf daß ich das, was
nicht „Fleisch von meinem Fleische“ ist, wie eine Mutter lieben und

¹ *Desolación* S. 165. – Vgl. Anhang S. 166.

schirmen könne. Laß es mich erleben, daß ich wenigstens ein einziges meiner Schulmädchen zu meinem vollkommenen Vers machen darf, und in ihr eingeprägt meine kräftigste Melodie Dir hinterlasse, für die Zeit, da meine Lippen einst nicht mehr singen.

Zeig mir, daß Deine Frohbotschaft in meiner Zeit möglich ist, damit ich nie verzichte auf den täglichen und stündlichen Kampf für sie.

Gieß in meine demokratische Schule den Glanz, der über Deinem Reigen armer Kinder schwebte!

Mach mich stark, auch in meiner Schwäche, der Schwäche einer Frau, einer armen Frau! Gib mir Verachtung für jede Macht, die nicht rein ist, für jeden Druck, der nicht der Druck Deines liebeheißen Willens auf mein Leben ist!

Freund, begleite mich! Stütze mich! Oft werd' ich niemanden an meiner Seite haben als Dich. Je keuscher¹ meine Lehre, je flammender meine Wahrheit sein wird, desto mehr werde ich von den Kindern der Welt verlassen sein; aber Du wirst mich dann an Dein Herz drücken, das so reichlich Einsamkeit und Verlassenheit erfahren hat. Nur in Deinem Blick will ich den süßen Trost der Billigung suchen.

Gib mir Schlichtheit und gib mir Tiefe! Bewahre mich davor, in meinem täglichen Unterricht spitzfindig oder seicht zu sein!

Hilf mir, daß ich jeden Morgen beim Betreten meiner Klasse die Augen emporheben kann von meiner wunden Brust! Daß ich an meinen Arbeitstisch nicht meine kleinen irdischen Sorgen mitbringe, meine winzigen allstündlichen Schmerzen!

Mach leicht meine Hand, wenn sie züchtigen muß, mach sie noch milder in der Liebkosung! Möge ich tadeln mit Schmerz, um zu erfahren, daß ich liebend gebessert habe!

Mach, daß ich aus meiner backsteinernen Schule eine geistige Schule gestalte! Das Feuer meiner Begeisterung überströme ihren armen Hof, ihren kahlen Saal! Mein Herz sei ihr mehr Säule und mein guter Wille mehr Gold als die Säulen und das Gold der reichen Schulen.

¹ Lesart: *richtiger*.

Und noch dies: aus Deiner Blässe auf des Velázquez Gemälde ruf es mir ins Gedächtnis, daß innigst lehren und lieben auf Erden nichts anderes heißt als zum letzten Tage gelangen mit dem Lanzenstich des Longinus von einer Seite zur andern.

Eine Lehrerin, die nach dem Programm dieses Gebetes ihr Berufsleben formt, will der Dichterin wie eine starke Eiche erscheinen, „*La encina*“.¹ Das Gedicht ist wieder einer Lehrerin gewidmet. Es besteht aus zwei Sonetten und einem Abgesang. In der mächtigen Eiche kann man ein Zittern spüren, das durch die Laubkrone geht, weil der Stamm verwundet ist. Aber gerade dieses Zittern befähigt die Eiche, sich anderen zu verschenken.

Zweitausend Schwalben lernten dort das Zwitschern
und flogen dann nach allen Seiten aus,
mit Lust die Himmel füllend. Edle Eiche,

laß mich dich küssen auf den wunden Stamm,
dir reichlich segnen, mit erhobner Hand,
die heil'ge Krone, göttliches Geschöpf!

*Dos millares de alondras el gorjeo aprendieron
en ella, y hacia todos los vientos se esparcieron
para poblar los cielos de gloria. ¡Noble encina,*

*déjame que te bese en el tronco llagado,
que con la diestra en alto, tu macizo sagrado
largamente bendiga, como hechura divina!*

Das zweite Sonett zeigt die Eiche erst recht in der Fülle ihrer sich verschwendenden Kraft. Die vielen Nester können die Eiche nicht beugen: sie will ihre Krone nur weit und dicht ausbreiten, um sie alle zu beschirmen. So erfüllt sie ihre Aufgabe und wird zu einem heiligen Baum. Mit einem Segenswunsch in zwei Einzel-Terzinen schließt das Gedicht:

Dir, Eiche, edle Eiche, gilt mein Lied!
Nie ström' aus deinem Stamme bittres Weinen,
der Fäll' aller Menschenbosheit werfe

¹ *Desolación* S. 58.

vor dir die Axt zu Boden; und wenn einstens
dich Gottes Blitzstrahl trifft, dann sei dir milde,
als wie dein eigen Herz, das Herz des Herrn.

*!Encina, noble encina, yo te digo mi canto!
Que nunca de tu tronco mane amargor de llanto,
que delante de ti prosterne el leñador*

*de la maldad humana, sus hachas; y que cuando
el rayo de Dios hiérate, para ti se haga blando
y ancho como tu seno, el seno del Señor!*

Gabriela Mistral spricht es an mehr als einer Stelle ihrer Bücher aus, daß sie, die Kinderlose, sich als Mutter aller Kinder der ganzen Welt fühle. Daß diesen Worten im gegebenen Falle auch die Taten entsprechen, hat neben ihrer vieljährigen pädagogischen Tätigkeit in Chile, in México und in anderen Ländern auch die Geschichte des *Tala*-Bandes gezeigt, der freilich kaum Gedichte enthält, die sich unmittelbar an Kinder wenden (wie einzelne Gruppen der beiden anderen Bände), dessen Erlös aber Kindern zugute gekommen ist. Abgesehen von den Schullesebüchern, in denen so manche Kindergedichte zuerst erschienen sind, findet man sie in *Desolación* und dann besonders in *Ternura*, wo die Dichterin auch viele Gedichte aus *Desolación* aufnahm, weil sie ihr in jenem Buch der „Trostlosigkeit“ nicht recht am Platz zu sein schienen.

Am unmittelbarsten hat Gabriela Mistral zweifellos ihre zahlreichen Schullieder und Reigenlieder geschaffen. Die meisten davon sind nach ihrer eigenen Aussage¹ um 1920 entstanden; sie stehen fast alle in *Ternura*. Diese Lieder sind oft und oft vertont worden und gehören heute zum lebendigen Besitz aller Schulen nicht nur Chiles, sondern des ganzen spanischen Amerika. Die Fähigkeit der Einfühlung in das kindliche Denken geht weit über das hinaus, was man aus der Erfahrung der Lehrerin erwarten darf. Es ist, wie wenn die Erlebnisse im Klauzimmer und auf dem Schulweg erst in der Glut des Dichterherzens ihre ganze Wärme und ihr strahlendes Licht erlangt hätten. Daher auch der unvergängliche Reiz, den diese Gedichte ebenso auf Erwachsene wie

¹ *Ternura* S. 162.

auf Kinder ausüben können. Nicht wenige dieser Strophen sind aus sozialem Mitleid entstanden und haben, mehr als man heute noch überblicken kann, auch zu sozialen Maßnahmen geführt. Da sieht sie Schulkinder im Winter barfuß sitzen: in dem Gedicht „*Piececitos*“ nimmt das Erlebnis Gestalt an.¹

Füßlein

Kinderfüßlein,
blau von Frost! O welch ein Spott,
euch zu seh'n und nicht bekleiden!
Ach, mein Gott!

Wunde Füßlein,
gegen Kiesel ohne Schutz,
ganz von Eis und Schnee zerschunden
und vom Schmutz!

Blinde Menschen
seh'n nicht, daß, wohin ihr tretet,
eine Blüte hellen Lichtes
von euch redet.

Wo ihr setzt
eure wunden Sohlen, Füße,
wachsen Narden mehr als sonst,
duften süße.

Wenn ihr treulich
euch vom rechten Weg nicht wendet,
seid ihr heldenhaft und tapfer
und vollendet.

Kinderfüßlein,
zwei Juwelen, schmerzgeweihte –
kalt und achtlos geh'n vorüber
so viel Leute!

Jedem Kind gegenüber wird die Dichterin von tiefer Ehrfurcht erfüllt. Ausgestreckten „Kinderhändchen“ („*Manitas*“) darf man nichts verwehren.² Denn ihnen gehört alles: die Granat-

¹ *Ternura* S. 125. – Vgl. Anhang S. 167.

² *Ternura* S. 126 = *Desolación* S. 63.

äpfel an den Bäumen und die Waben voll Honig; ihnen neigt sich die volle Ähre. Gesegnet alle, die den Kinderhänden die kleinen Dinge reichen, Pinienkerne, kleine Schneckenhäuser, kurz die ganze Welt, die ihnen gehört.

Nicht zu übersehen sind die Gedichte, in denen Gabriela nicht zum Kind und nicht vom Kind spricht, sondern das Kind selbst zu Wort kommen läßt, wobei wir ihre Einfühlungsgabe in die verschiedensten Lebensalter des Kindes beobachten können. Es genügt wohl, ein einziges dieser Gedichtchen herauszugreifen, „Arbeiterkind“ (im Spanischen wärmer: „Arbeiterlein“, „*Obrerito*“). Der arme Knabe hat im Elternhaus nur Mühsal und Elend gesehen. Aber wenn er mal groß sein wird! Dann wird er es seiner Mutter gut gehen lassen! Wo es schön ist auf Erden, da soll sie hinkommen dürfen; Haus und Garten soll sie haben und Teppiche und eine Mühle mit Bäckerei!¹ Natürlich kann man da von pädagogischer Tendenz sprechen; das hindert uns aber nicht daran, diese Gedichte als Kleinodien der Literatur zu betrachten. Wieviel Freude und Hilfe die Dichterin durch sie gespendet hat, ist nicht abzuschätzen.

Besonders aber hat der kindliche Reigentanz sie immer wieder in seinen Bann gezogen. Kaum irgendwo mag ihr so wohl gewesen sein wie inmitten der fröhlichen Schar tanzender Kinder. Da kann ein Glücksgefühl über sie kommen, daß sie schier fassungslos ist vor Seligkeit. „O Gott“, ruft sie aus, „und mir soll all dieser Glanz gehören?“

Reigentanz der Mädchen,
rings von tausend Mädchen
kreist um mich der Tanz;
Gott, und ich bin Herrin
über solchen Glanz!

*Corro de las niñas,
corro de mil niñas
a mi alrededor;
¡oh Dios, yo soy dueña
de este resplandor!*

¹ *Ternura* S. 134.

So beginnt das Gedicht „Der strahlende Reigen“ („*El corro luminoso*“), das sie ihrer Schwester gewidmet hat.¹ Auch in der Wüste – es ist die ländliche Verlassenheit und die Einsamkeit des wunden Herzens – sind die Kinder beim frohen Reigen ihr Trost, *inmensa flor*. So in den Llanos, so in der Steppe: der Kinderreigen ist Leben und Liebe, wo sonst trostlose Einöde wäre, wo nur das Echo der eigenen Stimme sich hören ließe. Die Lehrerin jedoch glaubt selbst weiterzuleben in den Stimmen zahlloser Kinder, vermeint aber auch, ihr eigenes Leid – geborgen in Gottes Schutz – aus dem Reigenlied der Kinder herauszuhören.

Da treffen viel Gegensätze in ihrem Herzen zusammen und sie muß sinnen, philosophieren, dichten. Ein Liedchen wie „Gib mir die Hand“ („*Dame la mano*“) will uns beim ersten Lesen nur schon gleich wegen des gelungenen Tones kindlicher Schlichtheit gefallen.² Aber die Dichterin hat dabei noch ein ganz tiefes Erlebnis zum Ausdruck gebracht: das Aufgehen des einzelnen im Ganzen des Reigen. Die Namen der verschiedenen Kinder werden vergessen: „wir sind nur ein Reigen . . . und weiter nichts“ (. . . *seremos una danza . . . y nada más*). Ja noch mehr: die Dichterin sieht alle Wesen der Schöpfung mit den tanzenden Kindern im Reigen vereint: „Alles ist Reigen“ („*Todo es ronda*“) betitelt sich ein Gedicht,³ in dem Sterne, Ähren, Flüsse und Meereswogen allesamt liebend mit den Kindern den Reigen tanzen. Das Gedichtlein hat nur diese zwei Strophen:

Alles ist Reigen

Die Sterne sind Reigen von Buben,
erspähen die Erde im Spiel . . .
Die Ähren sind Mädchengestalten,
die wiegen . . . und wiegen sich viel . . .

Die Flüsse sind Reigen von Buben,
das Meer ist im Spielen ihr Ziel . . .
Die Wellen sind Reigen von Mädchen,
umarmen die Erde zum Spiel . . .

¹ *Ternura* S. 77 = *Desolación* S. 60.

² *Ternura* S. 57.

³ *Ternura* S. 76. – Vgl. Anhang S. 168.

Es ist so richtig dem kindlichen Herzen abgelauscht, wenn die lieben Dinge ringsum irgendwie mit dabei sind. So auch in der Auswahl des Reigenplatzes, in einem Gedicht ohne eigentliche Überschrift, „*En donde tejemos la ronda?*» beginnend.¹

Wo flechten wir den Reigen?
Vielleicht da drunt am Meer?
Es tanzt mit tausend Wellen,
Goldzöpflein hinterher.

Vielleicht am Fuß der Berge?
Der Berg gibt Widerhall.
Der Erde Felsen möchten
mitsingen überall.

Doch besser wohl im Walde,
wo Ruf zum Ruf sich spinnt?
Kinder- und Vogellieder
die küssen sich im Wind.

So tanzen wir ohn' Ende!
Wohlan zum Waldesrand,
wohlauf zum Fuß der Berge,
zu jedem Meeresstrand!

Selbst „Die, die nicht tanzen“ („*Los que no danzan*“) – alle und alles tanzt doch irgendwie mit.² Die kranken und gebrechlichen Kinder, in deren bitteres Verzichtemüssen sich Gabriela so liebevoll einzufühlen vermag, tanzen und singen wenigstens mit ihren Herzen mit! Auch des Menschen schlichteste Schwester, die verachtete Distel, läßt zum Tanz ihren Samen flattern. Aber damit noch nicht genug, Gott selbst steigt im Licht zu den tanzenden Kindern hernieder:

Da sprach Gott in seiner Höh':
„Wie kann ich vom Himmel steigen?“
Und wir sagten: „Steig im Lichte
nieder, Herr, in unsern Reigen!“

¹ *Ternura* S. 56. – Vgl. Anhang S. 168.

² *Ternura* S. 64.

Reigen tanzt das ganze Tal,
in der Sonne, auf der Erden.
Dem, der dabei fehlen wollte,
muß das Herz zu Asche werden . . .

*Dijo Dios desde la altura:
«¿Cómo bajo del azul?»
Le dijimos que bajara
a danzarnos en la luz.*

*Todo el valle está danzando
en un corro bajo el sol.
A quien falte se le vuelve
de ceniza el corazón . . .*

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß die Geschichte und Beurteilung der Varianten im Werk Gabriela Mistrals besondere Schwierigkeiten bietet. Nirgends finden sich solche Varianten – mehrere nebeneinander – häufiger als in ihren Kinderliedern. Hierfür wenigstens haben wir einen wertvollen Schlüssel von der Dichterin selbst, in dem „*Colofón con cara de excusa*“, das sie 1945 der ersten Auflage der Austral-Ausgabe von *Ternura*¹ auf Bitten des Verlegers hinzugefügt hat. Da sagt sie:

Wenn ich diejenigen unter meinen Gedichten lese, die mehr oder weniger für die Schule geschrieben sind, oder wenn ich sie gar aus Kindermund höre, dann überkommt mich die Scham, nicht eine literarische Scham, sondern wirklich eine heiße Schamröte auf meinem Gesicht. Dann gehe ich, zerknirschten Sündern ähnlich, sogleich daran, etwas zu verbessern, wenigstens etwas: eine Härte im Vers, eine begriffliche Überspanntheit, aufdringliches Moralisieren, anwidernde Geschwätzigkeit. Diese etwas groteske Naivität, einzelne Verse korrigieren zu wollen, die schon im Munde so vieler Kinder sind, werde ich mein Lebtage nicht loswerden.

Dabei geht mir doch nichts über das Kindergedächtnis, mit dem wir so viel Mißbrauch treiben; nichts geht mir darüber von allen Geschöpfen, auch nicht mein Homer oder mein Shakespeare, mein Calderón oder mein Rubén Darío.

¹ S. 156–164.

Mögen mir die Lehrer die barbarische Art meines Schaffens und Umschaffens verzeihen!¹

Gabriela Mistral ist der Auffassung, daß es einer langen Tradition bedürfe – und diese eben fehle in den amerikanischen Ländern –, bis der wirkliche Sänger des Kinderlieds (*el payador de los chiquitos*) auf den Plan treten könne.² Ein solcher literarischer und pädagogischer Prozeß könne weder veranlaßt noch beschleunigt werden, er komme vielmehr „langsam auf astronomischer Straße“ heran (*llega lentamente con ruta astronómica*). Der strenge Maßstab, den sie selbst an ihre Reigenlieder anlegt, hindert uns nicht, diese doch als die besten ihrer Art anzuerkennen, die bisher in spanischer Sprache – ja vielleicht überhaupt! – geschrieben worden sind.

Neben den spielerischen Kinderliedern sind feierliche Schulgesänge bei Gabriela Mistral selten. Immerhin gibt es von ihr eine „Hymne der Gabriela-Mistral-Schulen“ („*Himno de las escuelas, Gabriela Mistral*“). Das Lied ist als Chorgesang konzipiert und dementsprechend in seinen sieben Strophen sehr regelmäßig aufgebaut.³ Die Schulen selbst singen dabei und erbitten sich des Schöpfers Segen für alle, die ihnen anvertraut sind. Sooft das Motiv der Menschenführung anklingt, atmen diese Verse eine spürbare Ergriffenheit und Ehrfurcht. Die Schulen erleben von Gott die Gnade, nach seinem Vorbild sorgsam nachschaffen zu dürfen. Gottes eigene Schönheit (*hermosura, belleza*) soll als Ziel vorschweben. Die Mädchen, die durch diese Schulen gehen, sollen sich wie Schwestern sein und sollen lernen Gattinnen zu werden; im Munde der *Escuelas*:

... jetzt sind wir die Pflanzstätte für Geschwister,
doch werden wir die Pflanzstätte für Gattinnen sein!

... *que ahora somos el plantel de hermanas,*
pero seremos el plantel de esposas!

Es würde ein Zug im Bilde dieser Schuldichterin fehlen, bliebe unerwähnt, daß sie auch eine echte Märchenerzählerin ist. Ein

¹ a. a. O. S. 163.

² *Ternura* S. 162 unten.

³ *Ternura* S. 144 = *Desolación* S. 65.

Abschnitt der Prosagedichte in *Desolación*¹ ist überschrieben: „Schulprosa. Geschichten“ („*Prosa escolar. Cuentos*“). Da stehen fünf Märchen oder Fabeln: „Warum das Bambusrohr hohl ist“, „Warum die Rosen Dornen haben“, „Die Wurzeln des Rosenstocks“, „Die Distel“, „Die Pfütze“. Zweifellos haben wir es hier mit sehr phantastischen Märchen zu tun; aber es sind ganz moderne Märchen, aus unserer Zeit. So beginnt zum Beispiel die erste Geschichte: „Auch in der Welt der Pflanzen kam eines Tages die soziale Revolution. Man sagt, die Anführer (*caudillos*) seien hier die Schilfrohre gewesen. Als Aufruhrmeister (*maestro de rebeldes*) besorgte der Wind die Propaganda, und schon bald sprach man in den Zentren des Pflanzenlebens von nichts anderem mehr. Die ehrwürdigen Wälder verbrüdernten sich (*fraternizaron*) mit den närrischen Kleingärten, um gemeinsam den Kampf um die Gleichheit (*igualdad*) aufzunehmen.“ Die Geschichte bringt dem Leser eindringlich und überzeugend den ganzen Unsinn der Gleichmacherei einer mißverstandenen Demokratie zum Bewußtsein. Zu des Menenius Agrippa Zeiten gehörte weit weniger Mut zu solcher Belehrung als heute, da die Masse im Besitz der Machtmittel ist und seitdem für geistige Überlegungen so gut wie unzugänglich bleibt, ja bösartig darauf reagieren kann. Weil Gabriela Mistral als Vorkämpferin um soziale Gerechtigkeit bekannt ist, darf sie sich gegenüber den Ansprüchen des Pöbels auch Kritik erlauben, wobei immer noch der Mut, mit dem sie zu sprechen pflegt, Beachtung verdient. Niemand wird sie mißverstehen dürfen. Legt sie doch immer wieder – zu gelegener und zu ungelegener Zeit – den Finger auf die Wunde sozialer Mißstände. Ich war selbst Zeuge, wie sie in ihrer Redenach der Ehrenpromotion an der Universidad de Chile in Santiago am 10. September 1954 – es war das erste Mal, daß diese große Universität, die Gründung Andrés Bellos, eine Ehrenpromotion vornahm – sich sehr bald von ihrem Konzept völlig löste und von den tiefsten Anliegen ihres Herzens sprach, von der Besoldung der Landschullehrer und von der Bodenreform in Chile – zum sichtlichen Entsetzen offizieller Zuhörer, weshalb denn auch die Presse über diese Entgleisungen des *enfant terrible* geschwiegen hat.

¹ *Desolación* S. 221–237.

Man mag sich vorstellen, wie viele nutzbringende Betrachtungen an solche moderne, ja höchst aktuelle Fabelgeschichten im Schulunterricht angeschlossen werden können, für welchen Zweck sie ja geschrieben sind. Die zweite Geschichte, von den Dornen der Rose, ist geeignet, dem Leser unaufdringlich Ehrfurcht und ehrfürchtige Zurückhaltung gegenüber den Schönheiten der Schöpfung einzuflößen. Das nächste Stück lehrt in einem Gespräch der armen Wurzel eines Rosenstocks mit einer unterirdischen Wasserader die dankbare Achtung auch vor den unscheinbaren und häßlichen Dingen der Welt. Die vierte Geschichte, halb Fabel, halb Legende, läßt die arme Distel zur lebendigen Berührung mit Christus kommen, die den stolzeren Blumen in ihrer reichen Schönheit versagt ist.

Die letzte Geschichte ist ein Gleichnis. In eine schmutzige Pfütze im Wald fällt kein Sonnenstrahl, Felsen und Bäume hemmen das Licht, ihr Wasser ist Ausbund aller Häßlichkeit. Eines Tages nehmen Arbeiter die Steine zum Bauen weg. Jetzt steigt Sonnenlicht zur verworfenen Pfütze nieder. Alles verklärt sich in ihrem Wasser. Ja, die Sonne verschmäht nicht, das Wasser aufzusaugen, das als lichtetes Wölkchen zum Himmel steigt. „Als der Baum und der Vogel eine weiche, baumwollzarte Wolke am Himmel schweben sahen, hätten sie niemals geglaubt, daß diese luftige Anmut ihre Kameradin sein könnte, die Pfütze mit dem unsauberen Bauch . . .“ Und die Geschichte schließt mit der Frage: „Gibt es denn für die übrigen Pfützen bei uns herunter nicht auch vorsorgliche Arbeiter, die die großen Steine wegnehmen?“¹ Die Deutung bleibt dem Leser überlassen: Nicht verurteilen, sondern verstehen! Das Milieu macht die Verbrecher. Schafft die Hemmnisse aus dem Weg, und was bisher finster war, wird hell und liebenswert!

Zu diesen Prosagedichten könnte man manches Gedicht in Versen stellen, wenn man einen ähnlichen Grundton sucht. Aber eigentliche Geschichten hat Gabriela Mistral in Versen nur wenige geschrieben. Da gibt es ein gereimtes Märchen vom Rotkäppchen („*Caperucita roja*“), so wie wir es kennen, aber mit tragischem Ausgang: der Jäger kommt nicht mehr. Sollte die

¹ *Desolación* S. 237.

Geschichte Fragment geblieben sein.¹ Reines Märchen ist die Versgeschichte von den Kindern der Mutter *Granada* (Granatapfel), die einen übermütigen Ausflug in die Kathedrale machen. Die Feuerglocken werden geläutet. Voll Freude über den allgemeinen Aufruhr im Städtchen laufen die Granatapfelkinder wieder zu ihrer Mutter heim.² Ein ähnliches Märchen wird in „*El pino de piñas*“ („Die Zapfenpinie“) erzählt, von „Mütterchen Scherz“ (*Madrecita Burla*) und ihrem winzigen Zwergenkindlein, das in einen Pinienzapfen steigt, dort eine ganze Kirche findet, worin der Kleine mit einem ebenso kleinen Mädchen verheiratet wird, mit dem er dann zu seiner *Madrecita Burla* zurückkommt.³

Der Dichterin selbst waren unter den Kinderliedern bei weitem die problematischsten die Wiegenlieder (*Canciones de cuna*). Mit ihnen hat sie sich in dem erwähnten „*Colofón*“ zu *Ternura* eingehender auseinandergesetzt. Sie stellt dort vor allem fest, daß ein Wiegenlied „etwas ist, was die Mutter sich selbst schenkt, nicht dem Kinde, das ja nichts davon verstehen kann“.⁴ Sie kommt dann auf die Entstehung des Wiegenliedes zu sprechen und schließt den Abschnitt mit den Worten: „Das Wiegenlied wäre also dann ein Tag-und-Nachtgespräch der Mutter mit ihrer eigenen Seele, mit ihrem Kind und mit der Gää, der Mutter Erde, die bei Tag sichtbar und bei Nacht hörbar ist.“⁵ Nun weist die Dichterin auf die Bedeutung hin, die der Nacht und allen geheimnisvollen Erdkräften für das Wiegenlied beizumessen ist, und zeigt, in welchem weitem Spielraum es steht, vom Neckischen bis zum Pathetischen, vom Sinnlichen bis zum Tiefsinnigen. „Ich gestehe, daß meine liebsten Eiapopeia-Lieder die unsinnigsten sind, weil hier mehr als irgendwo die Logik mit verstimmten Trommeln abziehen muß.“⁶ Die Entstehung und die Bedeutung des Wiegenliedes lassen erwarten, daß es in engen Wechselbeziehungen zur Mutterschaft steht. „Das Wiegenlied ist nichts

¹ *Ternura* S. 154.

² *Ternura* S. 146.

³ *Ternura* S. 150.

⁴ *Ternura* S. 156.

⁵ Ebda. S. 157.

⁶ Ebda. S. 158.

anderes als die zweite Milch der fruchtbaren Mutter . . . Die beste Sängerin wird immer die Quell-Mutter (*madre-fuente*) sein, die Frau, die sich fast zwei Jahre lang trinken läßt, eine hinreichende Zeit, daß eine Handlung den Goldschimmer der Gewohnheit bekommen, Wurzel fassen und Ströme der Dichtung zum Fließen bringen könne.“¹

Gabriela Mistral ist auch mit ihren Wiegenliedern nicht zufrieden. Sie weiß – nach ihrer eigenen Definition –, daß ihr für ein richtiges Lied das Erlebnis der Mutterschaft fehlt. Mit einigem Zögern nur hat sie der Drucklegung zugestimmt. Und doch fühlt sie sich immer von neuem gedrängt, Wiegenlieder zu schreiben. „Ich werde auch weiterhin Eiapopeia-Lieder schreiben, in langen Zwischenräumen. Vielleicht werde ich einmal im Sterben mich selbst in Schlaf singen und so meine eigene Mutter werden, wie die Greisinnen, die sich etwas vorphantasieren und dabei fest auf ihren Schoß heruntersehen, auf dem kein Kindlein sitzt; oder wie das Kind jenes japanischen Dichters, das, bevor es selbst einschlief, erst sein eigenes Lied einschläfern wollte . . .“²

Man glaube aber nun ja nicht, der Selbstkritik der Dichterin entsprechend, an den Wiegenliedern vorbeigehen zu können. Unter diesen unlogischen, ja widersinnigen Schöpfungen befinden sich viele, die wirklich Poesie vom reinsten Wasser sind und Fenster in ein Land unaussprechlicher Weisheit auftun können. Wer Beispiele für den außerlogischen Charakter echter Lyrik finden will, braucht bei Gabriela Mistral nicht lange zu suchen. Die Erfahrung des geheimnisvollen Verflochtenseins im Weltall ist es, in der urdichterische Kräfte entbunden werden. Das Höchste wäre freilich, wenn die Mutter beim Kindleinwiegen sich und ihr Kind wortlos ganz dem Rhythmus der Welt überlassen könnte. So drückt es die Dichterin einmal in den segnenden Ratschlägen aus, die sie den Eltern einer Neugeborenen als Angebinde zuschickt:³

Wieget es ohne Gesang, allein mit dem Rhythmus
der uralten Sterne!

¹ Ebda. S. 159.

² Ebda. S. 161.

³ „*Recado de Nacimiento, para Chile*“. Tala S. 133. Vgl. auch oben S. 65 ff.

*Mézanla sin canto, con el puro ritmo
de las viejas estrellas.*

Greifen wir wenige aus den *Canciones de cuna* heraus; einige werden in anderem Zusammenhang noch unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Da gibt es ein Liedchen,¹ in dem die wiegende Mutter dem Kinde vorsingt, was ihm alles von draußen zuwinken möchte: die Pappeln mit ihren gelben Fingern, die Wolken mit ihren Luftsprüngen, die Zikade mit ihrem Schnarren, selbst der Wind spielt mit dem Windelchen; und wenn die Nacht kommt, dann winken die Grillen mit ihrem lustigen Zirpen und die Sterne mit ihrem Blinken. Dann sagt die wiegende Mutter „zu der anderen Mutter, der wegereichen: ‚Bringe dein Kindlein zum Schlafen, damit auch das meinige schläft!‘ Aber die gar Nachsichtige, die Wededurchfurchte entgegnet: ‚Schläfre das deinige ein, damit auch das meinige schläft!‘“ Man darf hier nicht viel Fragen stellen. Selbst wer nun eigentlich das Kindlein der „anderen Mutter“ (*la otra Madre*), das heißt der Mutter Erde, sein mag, bleibt ungewiß und ist hier auch nicht von Belang. Gerade in dem Ungewissen liegt bei den Wiegenliedern viel Poesie. Man sieht in diesem Gedicht sehr deutlich, wie die ganze Erde, der ganze Kosmos, des Tages und der Nacht, mit ins Spiel gezogen wird. Die Überschrift des Gedichtes lautet „Die Erde und die Frau“ („*La tierra y la mujer*“).

Sind in diesem Gedicht die freundlichen Wesen aufgerufen, so wendet sich die Mutter in einem anderen, in den „Aufträgen“ („*Encargos*“), an alle, auch an die unheimlichen Gestalten, die dem Kinde schaden könnten, und bittet sie, mit ihm gut zu sein². Getreide und Wein werden um Wohlwollen gebeten; der schwarze Bär im Gebirge soll das Kindlein davor bewahren, von wilden Tieren gefressen zu werden; der tückische Schierling soll ihm nicht schaden, wenn es kindlich töricht hineinbeißt; der Fluß soll es nicht ertrinken lassen. Das Kind wird dem ganzen Universum vorgestellt, damit dieses dem Kind eine liebende Mutter sei. Aber bei aller vertrauenden Liebe sind die Gefährdungen vor der Seele der singenden Mutter beängstigend gegenwärtig.

¹ *Ternura* S. 10.

² Außerhalb der Gruppe der eigentlichen *Canciones de cuna*. *Ternura* S. 83.

In den beiden erwähnten Gedichten erzählt die Mutter sich und ihrem Kindlein, was rings in der Welt sich begibt oder begeben soll. Aber das Kind wird dabei nicht selbst angeredet. Ein Beispiel für das unmittelbare Ansingen des Kindes ist das Liedchen „Angeschmiegt“ („*Apegado a mí*“):

Zartes Fellchen meines Fleisches,
dich zu weben trug ich schwer,
frierend, kleines, zartes Fellchen,
schlummre ein und schmiege dich her!

Rebhuhn will im Kleefeld schlafen,
horch! da pocht ganz leise wer:
stören soll dich nicht mein Atmen,
schlummre ein und schmiege dich her!

Zitterst ja, mein armes Gräslein!
Schreckt das Leben dich so sehr?
Bleib an meiner Brust mir liegen,
schlummre ein und schmiege dich her!

Alles hab' ich schon verloren,
schlafen mag' ich nimmermehr.
Gleite nicht aus meinen Armen,
schlummre ein und schmiege dich her!¹

Überall die Einbettung in die ganze Natur. Und fast immer der Unterton des Leides, das von *Dolor* her auch nach der Bewältigung noch geblieben ist. Oft strömt auch manches aus dem Volksglauben mit ein, wie ja überhaupt solche weite Weltalldichtung besonders aufnahmebereit für folkloristische Erscheinungen sich erweist.

Zum Abschluß sei auf eines jener Wiegenlieder hingewiesen, die sich jedem logischen Erfassen widersetzen, mithin auch jeder Übertragung in eine andere Sprache, das Gedicht „Kleines Kindchen“ („*Niño chiquito*“). Während das Kindchen eingesungen wird, liegt alles in nächtlichem Dämmern, alles klingt wie im Traum und schiebt sich ineinander wie im Traum. Die zwei letzten der zehn Strophen lauten wörtlich etwa so:

¹ *Ternura* S. 18 = *Desolación* S. 147. – Vgl. Anhang S. 169.

Erde sich verkleinern
mit den vielen Wegen,
Himmelskreis aufhören
Kindelein berührend.

Nacht sich dir verwandeln
in das Göttliche,
ich in deines Schlafes Urne,
schlummerndes Kindelein!

*Achicarse la Tierra
con sus caminos,
aguzarse la esfera
tocando un niño.*

*¡Mudársete la noche
en lo divino,
yo en urna de tu sueño,
hijo dormido!¹*

3. NATUR UND HEIMAT

Was in den Wiegenliedern immer anklingt, ist die Verflochtenheit des Menschen in die Natur, in den ganzen Kosmos. Das Verhältnis zur Natur bedarf bei Gabriela Mistral einer sorgfältigen Beobachtung, wobei ganz elementare Kräfte ihres Dichtertums sichtbar werden.

Man könnte hier an den Anfang den Zyklus „Welt-Erzählerin“ („*Cuenta-mundo*“) stellen. Denn diese ganze Folge von achtzehn Gedichten² ist nichts anderes als eine Aneinanderreihung von Wiegenliedern. In den einleitenden vier Zeilen wird das Kindelein angesprochen:

Kleines Kindelein, frisch erschienen,
nicht gekommen: eingetroffen,
will dir sagen, was wir haben,
was von uns du wirst bekommen.

¹ *Ternura* S. 39.

² *Ternura* S. 101–124.

*Niño pequeño, aparecido,
que no viniste y que llegaste,
te contaré lo que tenemos
y tomarás de nuestra parte.*

Dann werden ihm, in buntem Wechsel, die guten Dinge der Welt vorgestellt und dabei ihre offenen oder geheimen Beziehungen zu dem jungen Menschenkind angemerkt. Hier zeigt die Dichterin ihre Fähigkeit, sich ebenso wie in die Menschen auch in die Dinge einzufühlen, ihnen Gedanken und Empfindungen zu leihen, tiefste Zusammenhänge zu erspüren. So ziehen sie alle der Reihe nach an dem Kindlein vorüber: Luft, Licht, Wasser, Regenbogen, Schmetterlinge, Kriechtierlein, Früchte, darunter besonders Ananas und Erdbeere, dann Gebirge, Schwalben, Weizen, Pinienwald, Himmelswagen, Feuer, Haus, Erde. Als Probe diene das Gedicht vom Feuer (das von der Erde wird in anderem Zusammenhang zu besprechen sein):

Ist die Nacht schon angekommen,
will mit ihrem Strich dich streichen,
heimwärts gehn wir auf dem Wege
unsrer Herden und des Engels.
Sieh, schon brennt im Haus das Feuer,
in den aufgehäuften Dornen.
Feuer möchte wohl auch töten,
doch es kann dich nur ergötzen.
Hüpft in Vögeln, roten, blauen;
könnte gehn und möchte bleiben.
Hattest Feuer, wo du weiltest.
Feuer wird dich nicht verbrennen,
glüht es auch in meinem Herzen,
auch im Lied, das ich dir singe.
Liebe es, wo du es findest!
In der Nacht, in Frost und Sterben
lohnt's das Feuer anzubeten,
Segen ist es, ihm zu folgen,
Kind, wenn man ein Engel wäre.¹

¹ *Ternura* S. 120. – Vgl. Anhang S. 169.

Was Gabriela Mistral der Natur in allen ihren Erscheinungen entgegenbringt, ist mehr als Liebe; es ist das Bewußtsein innigster und tiefster Verwandtschaft. Man würde aber sehr irren, wollte man diese Haltung etwa als pantheistisch bezeichnen.¹ Dazu ist Gabriela Mistral viel zu sehr in ihrem Christentum verankert, in einem franziskanischen Kind-Gottes-Bewußtsein, das ihr auch die anderen Geschöpfe Gottes als Geschwister erscheinen läßt, nicht nur die organische Natur, die Tiere und Bäume, sondern auch die leblose Welt, vor allem das Gebirge und das Meer und die Sonne. Sie müßte nicht Dichterin sein, wenn sich ihr ein solches Verhalten nicht in Personifikationen, in Symbolen und Allegorien gestaltete und wenn sie nicht in der Natur Vergleiche und Analogien für ihre Eigenschaften, Stimmungen und Erlebnisse fände. So etwa, wenn sie in dem Gedicht „*Confesión*“ von sich sagt:²

Alt bin ich wie die Felsen, dich zu hören,
tief bin ich wie das Moos von vierzig Jahren,
um dich zu hören.

*Yo soy vieja como las piedras para oírte,
profunda como el musgo de cuarenta años,
para oírte.*

Sie fühlt mit den Dingen, leidet mit den Dingen, dient ihnen in Ehrfurcht. Im Walde findet sie drei gefällte Bäume („*Tres árboles*“), die man vergessen hat und die sich nun wie drei Blinde miteinander unterhalten. Sie ist ganz erschüttert davon, daß die Holzfäller die lieben Wesen vergessen haben und sie nun mit ihren Wunden und ihrer Blindheit einfach liegen lassen. „Der Holzknecht hat sie vergessen“ (*El leñador los olvidó*), sagt sie zweimal nachdenklich. Und jetzt kommt die Nacht: da will die Dichterin bei den armen Bäumen Nachtwache halten. Sie empfindet die Liebe gegenseitig, die Bäume sind ihr wie ein wärmen-

¹ R. Bazin, *Histoire de la littérature américaine de langue espagnole*. Paris 1953. S. 319: „une espèce de panthéisme franciscain“, eine naive *contradictio in adjecto*!

² *Tala* S. 115. — Vgl. oben S. 59–61.

des und liebendes Feuer in ihrem Leid, und mit ihnen bildet sie „*un montón de duelo*“.¹

Überhaupt haben es ihr die Bäume und die Gesträuche angetan, die gewaltigen Riesen ihrer Heimat ebenso wie der bescheidene Weißdornbusch. Besonders wenn sie ihnen in der Einsamkeit begegnet, wo sie zum Spiegelbild eigener Einsamkeit und eigenen Leides werden können. „Der Dornbusch“² („*El espino*“) ist wie „der Geist der Wüste“, „von Angst und Sonne verkrüppelt“. Zwar kann er sich nicht messen mit den anderen Bäumen – aber aus seinem Gestrüpp sprossen Blüten: er ist wie der verkrüppelte, leidende Job, aus dessen Mund Verse quellen. Sein starker Duft gleicht dem Psalm, den der Aussätzige singt. Aber der Busch bleibt einsam trotz seines Duftes, kein Vogel will in ihm nisten. Die Dichterin hört dem Busch zu, wie er ihr erzählt: er ist mit seinen Dornen Leidspender für sie geworden. Aber gerade daher kommt ihre zärtliche Liebe zu dem Busch: Leid findet zu Leid, wie wenn die verstoßene Hagar den verstoßenen Job umarmen sollte, in einer Umarmung nicht aus Zärtlichkeit, sondern aus gemeinsamer Verzweiflung.

Man möchte nun meinen, nicht viel anders könne die Dichterin dem einsamen Dornstengel, dem *Ocotillo*, im Sande der Dünen begegnen.³ Aber der Leser staunt über die Fülle neuer Bilder und neuer Phantasien. Das einzige, was unverändert gleichbleibt, ist das schweigende Leid in ihrer Brust, das in den einsamen Dornstengelbusch³ hineinprojiziert wird. Sein Gesträuch ist ringsum das einzige lebende Wesen. So wird er für die Dichterin zum Symbol des Lebens in der Wüste, die durch den unermesslichen Sand, durch ein verdorrtes Skelett, durch den gleichmäßigen, einkerkernden Ring des Horizonts dargestellt wird. In dieser Öde lebt nur der *Ocotillo* und ist hier die Stimme Gottes, Gottes Ja zu seiner Schöpfung, Gott spricht durch ihn sein Ja. Der *Ocotillo* ist aber zugleich auch Antwort auf diese

¹ *Desolación* S. 126.

² *Desolación* S. 127.

³ Der *Ocotillo* ist ein Wüstengewächs, mit übermannshohen, blätterlosen, dornenreichen Stengeln, die oben ihre scharlachroten Blüten tragen. Er gehört nicht zur Familie der Kakteen. – Das Gedicht „*Ocotillo*“ findet man in der spanischen Zeitschrift „*Arbor*“ 20, 1951, Nr. 69/70, S. 52.

Stimme Gottes. Wem mag der Schwur gelten, zu dem er seinen Arm emporreckt? Zu wem schreit er um Erquickung? Wen rief er an bei seiner Geburt? Wen schaut er vor sich, wenn er zum Sterben sich anschickt? Unter diesen Fragen wird der *Ocotillo* für die Dichterin zum Freund, zum leidenden, hilflosen Freund, zum hilfebedürftigen Kind, dem sich nun die ganze Mutterliebe der Dichterin zuwendet. Mütterliche Liebe hilft dem vom Sturm zerzausten Pflegekind, trocknet ihm die Tränen, richtet es auf – mit Drangabe des eigenen Ichs. Dabei spürt die Dichterin durch Leid und Verwundung des *Ocotillo* hindurch die Glut in seinen Gliedern: so wird ihr das in der Not betreute Kind zum feurigen, wärmenden Geliebten. Frauliche Hilfsbereitschaft, frauliche Sehnsucht nach dem Helfendürfen steht hier vor dem starken Gegenstand ihrer Bewunderung und ihres Verlangens. Aber niemals kann dieses Objekt zum Subjekt, dieses Passivum zum Aktivum werden. In den Gliedern des *Ocotillo* brennt zwar Feuer, aber nicht ein Feuer, das herauszuschlagen und die flammendürstende Seele zu erfassen vermöchte, die in gütiger, bewundernder, mitfühlender, sehnender Bereitschaft vor ihm steht.

Mit dichterischem Schertum hört Gabriela Mistral die geheime Symbolsprache der Schöpfung. Am deutlichsten kommt ihr diese Stimme aus Bäumen und Gesträuchen. Der Baum schlechthin wird ihr im „*Himno al árbol*“ zum Symbol spendender Liebe.¹ Er wird als solcher von der Dichterin nicht nur angesprochen, sondern angebetet, er wird zum Beauftragten Gottes, er wird um seine Hilfe gebeten. Nicht weniger als sechsmal ruft die Dichterin in diesen vierzehn Strophen aus: „Baum, verleihe mir, daß . . . (*Árbol, haz que . . .*). Du bist das Symbol der Festigkeit, wurzelst in der Erde und reckst dich auf voll Durst nach dem Himmel: mach auch mich fromm gegenüber der Erde, aus der ich wachse! Aber hilf mir, daß ich dabei meines himmlischen Ursprungs nicht vergesse! Durch Schatten und Nimbus bekundest du, Baum, deine Existenz: so laß auch mich meinen Charakter als Gotteskind bekunden! Du Spender Baum, mach auch mich zu einer unerschöpflich reichen Spenderin! Männliche Heiterkeit zeigst du wie griechische Statuen, Mütterlichkeit für

¹ *Antología* S. 201.

alle Heimatlosen. Überall bist du, Baum, ein Symbol des Schutzes und der Hilfe, durch Holz, Laub, Obst, Duft, Harz oder Vogelgesang: auch ich will in jeder Lebenslage unveränderlich ein Hort allumfassender Liebe sein.“

Verleih mir, daß allzeit, wo immer ich lebe,
ob Freude mir werde, ob Leid mich betrübe,
ob jung oder alt, meine Seele sich hebe
von unwandelbarer, umfassender Liebe!

*Haz que a través de todo estado
– niñez, vejez, placer, dolor –
levante mi alma un invariado
y universal gesto de amor.*

Die Liebe behält auch hier das letzte Wort.

Das innige Verhältnis zur Natur scheint in die früheste Kinderzeit der Dichterin zurückzureichen. Sehr aufschlußreich ist dafür eine Fußnote, die dem Erinnerungsgedicht „*Todas íbamos a ser reinas*“ („Alle sollten wir Königinnen sein“) beigelegt ist.¹ Gabriela erzählt da, wie sie als Kind besonders starke Anregungen in einer Hacienda empfangen habe, „die beinahe ein Park oder ein halb botanischer halb zoologischer Garten war. Dort sollte ich gar viel kennenlernen, den Hirsch und die Gazelle, den Pfau, den Fasan und viele exotische Bäume, unter ihnen den *Flamboyán* von Puerto Rico, den er (der Eigentümer) bei seinem richtigen Namen ‚Feuerbaum‘ (*árbol del fuego*) nannte und der wirklich in seiner Blüte genauso wie ein Scheiterhaufen loderte.“ Da hat Lucila Godoy die Natur sehen und lieben gelernt.

Wie sehr sich das Zusammenleben mit der ganzen Natur auch im Reigenlied und im Wiegenlied ausdrückt, ist an mehreren Gedichten bereits zutage getreten. Wieder ist es mit Vorliebe der Baum, der seine geheimnisvolle Stimme ins Lied raunt, woraus sich alte Klänge des Volksglaubens und des Märchens vernehmen lassen. Eines der Reigenlieder kreist geradezu um einen Lieblingsbaum Südamerikas, die *Ceiba Ecuatoriana*, an die sich viele Geschichten knüpfen. Gabrielas Reigenlied enthält

¹ *Tala* S. 156.

eine ganze Baumsage, eine Sage vom Märchenbaum, immer wieder unterbrochen durch den Jubelruf *¡Ea, ceiba, ea, ea!* und am Anfang und am Ende durch die gleiche Motivstrophe zusammengehalten:¹

In der Welt da steht das Licht,
in dem Lichte steht die Ceiba,
in der Ceiba steht die grüne
Flamme von Amerika!

*¡En el mundo está la luz,
y en la luz está la ceiba,
y en la ceiba está la verde
llamarada de la América!*

Der Ceibabaum ist nie entstanden, er ist ewig, ungepflanzt, unbewässert von den Indios. Schlangenarme reckt er zum Himmel, und in seiner Krone singt der Wind ein Lied wie Deboras Gesang. Das weidende Vieh sucht ihn nicht auf, aber auch kein Pfeil trifft ihn, die Axt fürchtet sich vor ihm, und Flammen verbrennen ihn nicht. Plötzlich kann die *Ceiba* in Verzückung geraten und zu blühen beginnen: dann läßt sie ihre heilige Milch, Tropfen und Strähnen von Harz, zu Boden fallen. Im Riesenschatten des Baumes tanzen die Mädchen; und voll Freude nehmen im Geist ihre verstorbenen Mütter daran teil. Das Lied schließt mit einer Aufforderung zum Reigentanz, an dem sich alle beteiligen, Lebende und Tote, die Mädchen und ihre Mütter, und die Ceibabäume auch selbst.

Mehr als einmal nehmen die tiefsten Anliegen der Dichterin das Bild des Baumes an. Aus ihrer eigenen Brust erwächst ihr der Baum der Trauer. Ja, sie empfindet sich selbst als Baum, als Strauch, als Blume. Vielleicht am bewußtesten wird sie sich dessen im 7. Stück der „Gedichte der Verzückung“ (*Poemas del éxtasis*), jener traurigen Prosastücke, die sich in *Desolación* finden.¹ Das Stück ist überschrieben „Die vierblättrige Blüte“ („*La flor de cuatro pétalos*“). Da bekennt sie:

¹ *Ternura* S. 69.

¹ *Desolación* S. 190–196, S. 194. – Vgl. Anhang S. 170.

Einst war meine Seele ein großer Baum, in dem viel Früchte sich röteten, eine ganze Million. Da war ich für jeden, der mich nur sah, das Bild strotzender Kraft; hundert Vögel sangen in meinem Gezweig, für den, der es hörte, ein mächtiger Rausch.

Dann war ich ein Strauch, ein verkrüppelter Strauch mit spärlichem Laub, doch immer noch fähig, duftenden Gummisaft auszuströmen.

Jetzt ist es nur eine Blüte noch, eine kleine Blüte, vier Blättchen nur. Eins nennt sich Schönheit, ein anderes Liebe, die stehen beieinander; ein anderes heißt Schmerz und das letzte Erbarmen. So haben sie sich erschlossen, eins nach dem andern, mehr wird die Blüte nicht haben.

An jedem Blättlein, tief unten, sitzt ein Tropfen Blutes, denn die Schönheit ist mir schmerzvoll gewesen, denn meine Liebe war nichts als Kummernis und auch mein Erbarmen entsprang einer Wunde . . .

Neben dem Baum ist es besonders die Sonne, mit der Gabriela Mistral immer wieder sich eng verbunden weiß, in Sympathie und in Ehrfurcht. So vor allem in dem herrlichen Hymnus „Sonne des Wendekreises“ („*Sol del Trópico*“). Das ganze Latein-Amerika wird der Dichterin zum Sonnenland *par excellence*.¹ Der Sonnenkult der alten Indios scheint in geläuterter Form wiederaufleben zu wollen. Ja, für uns Heutige wird dieser Kult verständlich, wenn wir bemerken, welch tiefe Wirkung von der tropischen Sonne auch heute noch auf ein empfängliches Gemüt ausgehen kann. Überall ist es für Gabriela die gleiche Sonne, aber sie wandelt sich und ist individuell nach den Ländern verschieden, anders in México, anders in Perú, anders im äußersten Süden – *Sol de los Incas, sol de los Mayas, maduro sol americano*. Dann ergeht es der Dichterin mit diesen Sonnen wie mit den Bäumen: wie aus allen den verschiedenen Bäumen ein einziger Baum wird, so steht über Amerika eine große Sonne, eine abstrakte Sonne, in der alle konkreten Sonnen zugegen sind. Übersetzt man solche Gedichte ins Deutsche, so wird freilich etwas ganz anderes daraus: denn das deutsche Wort

¹ *Tala* S. 67.

Sonne ist ein Femininum. Hier aber ist es für das Verständnis sehr wesentlich, zu wissen, daß das spanische *sol* Maskulinum ist: nur eine Frau, eine liebende Frau, kann so zur Sonne sprechen, wie Gabriela Mistral es tut. Es ist die passive Haltung der liebenden Frau, die die starke Aktion vom geliebten Manne erwartet und ihm entgegendrängt mit allen Fasern ihres Daseins.¹ Diese Haltung Gabrielas gegenüber dem *Sol*, wie sehr berührt sie sich mit der Haltung der großen Mystiker Spaniens gegenüber Gott! Denn in der Mystik kann es ja nicht anders sein, als daß die Seele, die *alma*, auch die Seele des Mannes, eines San Juan de la Cruz, immer weiblich, passivist, empfängnisbereit gegenüber Gott.

Außer dem Baum und der Sonne dürfen noch zwei andere Naturerscheinungen und Symbole als Lieblinge Gabriela Mistrals bezeichnet werden, das Gebirge und das Meer. Chile ist Gebirge und Meer. Lucila Godoy ist von Jugend auf im Banne beider aufgewachsen, so daß sie ohne sie nicht leben kann, vor allem nicht ohne das Meer. Als sie am 8. September 1954 nach langer Abwesenheit in Valparaíso empfangen wurde, erwiderte sie auf die Begrüßungsworte des Oberbürgermeisters, sie liebe Valparaíso wegen seiner fleißigen Bewohner und wegen seines Meeres.² „Beide, Volk und Meer, gehen in der gleichen großen Herzensgüte auf“ (*Ambos, pueblo y mar, se confunden en una misma generosidad*).

Zwar hat die Dichterin dem Meer nicht so gewaltige Hymnen gewidmet wie der Sonne und dem Gebirge, aber das Meer rauscht in zahlreichen ihrer Strophen, das Meer und seine Inseln und seine Fische und sein Geruch.³ Manchmal ist es das Unheimliche, Wandelbare und Trügerische des Meeres, was Person annimmt:⁴ „denn der Mann, er gleicht dem Meere“ (*por-*

¹ Aus dem gleichen Grund werden auch die italienischen „*Laudes creaturarum*“ („Sonnengesang“) des hl. Franziskus von Assisi in jeder deutschen Übersetzung rettungslos verfälscht: das maskuline bzw. feminine Geschlecht der italienischen Wörter *sole*, *luna*, *morte*, auch *fuoco* und *acqua* ist dort sehr wichtig!

² „El Mercurio“, Santiago, 9. September 1954, S. 17.

³ Vgl. z. B. *Tala* S. 19, Beginn des Weberliedes; *Tala* S. 93 ff., öfter in dem Gedicht „*Todas íbamos a ser reinas*“.

⁴ *Tala* S. 95.

que el hombre parece el mar). Oder die Dichterin sitzt am Hafen und träumt mit den Segeln der Schiffe übers Meer hinüber, wo die große Fremde liegt:¹

Die Schiffe, deren Segel weiß schimmern im Hafen,
kommen aus Ländern, wo die Meinen nicht wohnen;
ihre helläugigen Menschen kennen nicht meine Flüsse,
ihren bleichen Früchten fehlt das Licht meiner Gärten.

*Los barcos cuyas velas blanquean en el puerto
vienen de tierras donde no están los que son míos;
sus hombres de ojos claros no conocen mis ríos
y traen frutos pálidos, sin la luz de mis huertos.*

Am innigsten aber ist die Dichterin auf der Seefahrt mit ihren Gedanken beim Meer, im Gespräch mit dem Meer. Ihr ist, wie wenn im Meere das Allheilmittel für jedes Leid verborgen läge, wie wenn das Meer mit seiner salzigen Flut jegliches Weh abwaschen könnte. In diesem Vertrauen gibt sie sich ganz dem Meere hin, in andächtiger Verehrung seiner Allgewalt. So finden wir Gabriela in den „Gesängen auf hoher See“ („*Canciones en el mar*“), die dem Zyklus *Dolor* eingefügt sind.² In zweien dieser drei Gedichte, vor allem in dem zweiten, in dem „Gesang derer, die das Vergessen suchen“ („*Canción de los que buscan olvidar*“) wird das Meer wie ein mächtiges, heiliges, hilfsbereites Wesen angesprochen. Die Dichterin appelliert an sein Mitleid. Denn ihr Herz ist wund, braucht Verstehen und Trost. Das Meer wird zum Symbol der großen Tröstung und des Vergessendürfens.

An die Flanke meines Kahnés
hab' mein Herz ich hingeschmiegt,
an die Flanke meines Kahnés,
wo am Saum der Meerschaum liegt.

Wasch es, Meer, mit ew'gem Salze,
wasch es, Meer, o wasch es ja!
Denn das Land gehört dem Kampfe
und du bist zum Trösten da.

¹ „*Paisajes de la Patagonia*“: I. „*Desolación*“. – *Desolación* S. 124.

² *Desolación* S. 116.

*Al costado de la barca
mi corazón he apegado,
al costado de la barca,
de espumas ribeteado.*

*Lávalo, mar, con sal eterna;
lávalo, mar, lávalo, mar,
que la Tierra es para la lucha
y tú eres para consolar.*

Sie schenkt dem Meer ihr Leben (*mi vida*) als Braut (*desposada*) für die hundert Tage der Seefahrt. Da hofft sie Vergessen zu finden. Die spanischen Verse haben dem Meereswogen das Schaukeln abgelauscht und werben in einschmeichelnder Sprache um die Gunst des großen Trösters (*mar* ist als Maskulin gebraucht!). Mit dem Rhythmus des Kindleinwiegens sucht ihn die Dichterin zu beschwören, da sie als Braut ihr Leben ihm zuführt:

Wandle es, Meer, mit hundert Winden,
wasch es, Meer, o wasch es, Meer!
Andre suchen Gold und Perlen,
ich Vergessen nur begehr'!

*Múdala, mar, con tus cien vientos.
Lávala, mar, lávala, mar,²
¡que otros te piden oro y perlas,
y yo te pido el olvidar!*

Das großartigste Symbol ist für Gabriela Mistral immer neben der Sonne das Gebirge, freilich das Gebirge ihrer Heimat in erster Linie, die lange Kette der Cordilleren, der Anden, das Gebirge der Sechstausender. Hier wird sie auch zur Sängerin ihrer engeren Heimat Chile und ihres weiten Vaterlandes Amerika. Es wird gleich darauf zurückzukommen sein. Aber aus der Liebe zu den heimatlichen Bergen hat sich ihre Liebe zu den Gebirgen überhaupt ausgeweitet, wo immer in aller Welt sie ihnen begegnen mag. In México wohnt sie am Fuße des Ixtlazihuatl und schaut alltätiglich voll Andacht zum Gipfel des Berges auf.

² Lauter *a* und lauter Dauerkonsonanten!

Das Wort *montaña*, das sie gebraucht, ist Femininum: so ist auch ihre Haltung gegenüber der angestaunten *Montaña* eine ganz andere als gegenüber dem *Árbol*, dem *Sol* und dem *Mar*! Im Lichtschimmer der *Montaña* spricht die Dichterin wie von heiligem Wahn ergriffen (*y en su luz hablo como alucinada* – wobei sie *luz* und *alucinada* etymologisch zusammendenkt!). Die *Montaña* Ixtlazihuatl wird für sie zu einem menschlichen Wesen (*con su curva humana*), alle Süßigkeit strömt von ihrem Rücken (*toda dulzara de su dorso mana*), sie wird zu einer Jungfrau, rein wie eine Taube:¹

wie eine Jungfrau bist du entzückend

como una virgen tú eres deleitosa

und

gleich einem Mädchen und wie die Taube,
ihre Brust ist keusch, doch sehnsüchtig bangend

cual la doncella y como la paloma

su pecho es casto pero se halla ansioso.

Ja, sie wird zu einer Göttin, zur Braut des hohen, blauen Himmels:

Sie reckt sich empor zu dem trunkenen Himmel,
doch müd' wie im Traum, wie in ruhigem Schlaf,
auf einem der Gipfel steht stürmisches Sehnen
nach dem lichtblauen Äther, dem hohen Gemahl.

*Está tendida en la ebriedad del cielo
con laxitud de ensueño y de reposo,
tiene en un pico un ímpetu de anhelo
hacia el azul supremo que es su esposo.*

Auch hier schweifen aber die Gedanken der Dichterin eifersüchtig zu ihrer eigenen *Montaña* zurück, zu ihrer *Cordillera*, ihrer „gewaltigen Judith“. Eine Heldenfrau ist das Gebirge, eine schaffende Göttin, und die Dichterin vermeint ihr Geschöpf zu sein.

Da nimmt es nicht wunder, daß auch die „Welt-Erzählerin“ („*Cuenta-Mundo*“) schon dem kleinen Kind von der großen

¹ *Desolación* S. 142.

Montaña erzählt.¹ Schwarz und Fäuste ballend wie ein mürri-sches Weib mag wohl Frau *Montaña* dem Kinde erscheinen. Sie lebt zwar einsam seit Urzeiten, aber sie liebt uns und sie winkt uns, daß wir zu ihr hinaufkommen sollen. Wie ein magisches Wesen, wie eine Zauberin, lockend und doch nicht faßbar für menschliches Verlangen steht Frau *Montaña* riesengroß in ihrer Einsamkeit.

Neben diesen großen Symbolen Baum, Sonne, Meer und Berg treten die anderen Erscheinungen der Natur im Werke der Dichter-in zurück. Aber auch sie werden alle zu Abbildern einer tiefen und verborgenen Wirklichkeit. Selbst die kleinsten und stillsten Dinge sind mehr, als sie zu sein scheinen, und mit allen steht Gabriela Mistral in dem zarten Verhältnis einer tiefen συμπάθεια:

Es gibt einen Kummer der Algen,
es gibt eine Taubheit des Sandes
und eine Arglist des Wassers,
auch eine Erschöpfung des Grases.

Wir stehen in nächtlichem Dunkel,
wir alle Geschöpfe zusammen . . .²

*Hay una congoja de algas
y una sordera de arenas,
un solapamiento de aguas
con un quebranto de hierbas.*

*Estamos bajo la noche
las criaturas completas . . .*

so beginnt das Gedicht „Die Geknickte“ („*Deshecha*“). Der Regen, der stille, gleichmäßige Regen („*La lluvia lenta*“)³ hat für die Dichterin menschliche Eigenschaften, ist ein „ängstliches, trauriges Wasser“ (*agua medrosa y triste*), „ein bitterliches Weinen“ (*un llanto amargo*), „ein stilles, langes Bluten“ (*un sangrar lento y largo*), „ein Todeswasser“ (*esta agua letal*), ist zugleich aber schwach und krank, „besiegtes Wasser“ (*agua vencida*), das „wie ein leidendes Kind erliegt, schon bevor

¹ *Ternura* S. 112.

² *Tala* S. 112.

³ *Desolación* S. 137.

es die Erde berührt“ (*como un niño que padece, / antes de tocar la tierra / desfallece*), „ein träges Wasser, das leidend niederfällt“ (*cae, sufriendo, esta agua inerte*). Schließlich wird der Regen in der Phantasie der Dichterin zu einem „Bruder des Todes“ (*hermana de la Muerte* – auch hier ist es nicht gleichgültig, daß *lluvia* und *muerte* im Spanischen Feminina sind, demnach als Schwestern erscheinen). Daß der Schlaf ein Bruder des Todes sein kann, wie die Alten es oftmals dargestellt haben, leuchtet ein. Viel tiefere Symbolik wird sichtbar, wenn der Pessimismus Leopardis Mode und Tod als Schwestern sieht oder wenn gar Gabriela Mistral in ihrer liebenden und mitleidenden Kraft den stillen Regen und den stillen Tod als Geschwister empfindet.

So könnten wir nun die Dichterin auch in ihrem Flehen zu den Wolken¹ belauschen und in ihren Fragen an den Stern.² Hier wäre auch nochmals an die Gedichte der „Welt-Erzählerin“ zu erinnern.³ Besonders schöne Verse dieser Art finden sich ferner in der Gruppe *Materias* des *Tala*-Bandes,⁴ Gedichte von Brot und Salz, von Wasser und Luft. Unter den Prosagedichten darf man die drei „Gedichte vom häuslichen Herd“ („*Poemas del hogar*“) nicht übersehen.⁵ Im ersten Gedicht lernt der Leser eine besonders intime Freundin Gabrielas kennen, ihre Petroleumlampe („*La Lámpara*“), die mit wechselndem Licht an Ihrem Tun und Fühlen teilnehmen darf:

Gesegnet sei meine Lampe! Sie hat einen Blick, der vor reiner Milde, vor reiner Sanftmut ganz menschlich geworden ist.

Sie brennt mitten in meinem Zimmer. Ihr gedämpfter Schein läßt die Tränen nicht glänzen, die mir auf die Brust fallen . . .

Je nach dem Traum, der in meinem Herzen liegt, ändere ich ihr Köpflein.⁶ Für mein Gebet geb' ich ihr ein blaues Licht, da wird

¹ *Desolación* S. 129 „*A las nubes*“.

² *Desolación* S. 136 „*Balada de la estrella*“.

³ *Ternura* S. 101–124.

⁴ *Tala* S. 53–63.

⁵ *Desolación* S. 215. – Vgl. Anhang S. 170.

⁶ Gemeint ist der mattgläserne Schirm über dem Zylinder der Petroleumlampe.

mein Zimmer wie die Tiefe des Tals, wenn ich mein Flehen auch nicht aus dem Grunde der Täler aufsteigen lasse. Für die Traurigkeit hat sie violetten Kristall, da läßt sie die Dinge mit mir leiden...

So träumt die Dichterin von ihrer Lampe, von deren Kräften und Verdiensten. Es ist ganz still im Zimmer, es bleibt beim träumenden Monolog, wie wenn Gabriela es nicht wagte, die dienende Lampe in ihrem Dienst zu stören und anzureden. An die anderen beiden lieben Dinge ihres Zimmers dagegen richtet sie ihr dankbares Wort, an das wärmende Kohlenbecken („*El brasero*“) und an den tönernen Wasserkrug („*El cántaro de greda*“). Alles, was der Töpfer aus Ton gefertigt hat, fesselt wie mit magnetischen Kräften den Blick der Dichterin. Neun Prosagedichte hat sie als „Motive des Töpfertons“ („*Motivos del barro*“) zusammengefaßt.¹ Diese Liebe zum Töpferton ist um so auffallender, weil sie in ihm nicht einfach eine bestimmte Erde sieht, die sich der Töpfer zur Herstellung seiner Gefäße holt, sondern weil sie den Ton als das Ergebnis einer natürlichen Metamorphose schaut, in der er aus abgestorbenen organischen Wesen entstanden ist, aus begrabenen Menschenleibern, aus dem Leichnam ihrer eigenen Mutter – ja, sie sieht sich selbst bereits zu Ton geworden und unter den Händen des Töpfers zu neuer Form erstehen. Die Lust an solch makaberen Vorstellungen ist echt hispanisch und entspricht ganz jenem fast grausamen Realismus, der auch vor dem Häßlichen, vor dem Entsetzlichen, vor dem Erschreckenden nicht die Augen verschließt, wofern es nur tatsächlich Wirklichkeit ist. Aus diesem Realismus heraus vermag sie sogar „zu den Kindern“ („*A los niños*“), zu ihren eigenen Schulkindern in dieser Weise zu sprechen:²

Nach vielen Jahren, wenn ich ein Häuflein stummen Staubes bin, dann dürft ihr mit mir spielen, mit der Erde meiner Gebeine. Wenn mich ein Maurer aufnimmt, dann wird er mich in einen Backstein stecken, dann werde ich für immer in eine Mauer geheftet bleiben, und ich hasse doch die stillen Nischen. Machen sie mich zu einem Backstein fürs Gefängnis, dann werde ich vor

¹ *Desolación* S. 181–189.

² Stück IV. *Desolación* S. 183. – Vgl. Anhang S. 170.

Scham erröten müssen, wenn ich da einen Menschen schluchzen höre; und wenn ich Backstein für ein Schulhaus bin, dann werde ich auch darunter leiden müssen, daß ich nicht mit euch singen darf, wenn ihr euer Morgenlied singt.

Da möchte ich lieber der Staub sein, mit dem ihr auf den Feldwegen spielt. Drückt mich: ich bin euer gewesen; nehmt mir die Form, weil ich euch geformt habe; tretet mich, weil ich euch nicht die ganze Wahrheit, nicht die ganze Schönheit gab. Oder singt und lauft einfach über mich hin, auf daß ich euch die geliebten Füße küsse . . .

Wenn ihr mich in den Händen haltet, sollt ihr ein schönes Verslein sagen – und ich werde knistern vor Freude in euren Fingern. Auf die Fußspitzen will ich mich stellen, euch zu sehen, will unter euch die Augen, die Haare derer suchen, die ich lehrte.

Und wenn ihr aus mir irgendein Bildnis macht, dann zerbricht es immer wieder, denn immer wieder zerbrachen mich die Kinder aus Liebe und Leid!

Hier ist es bis zu einer Identifizierung der Dichterin mit dem Töpfer-ton, mit dem Staub aus ihrem toten Gebein gekommen. Inniger kann das Verhältnis zu den Dingen nicht mehr werden. Die Realität des *Memento, homo, quia pulvis es et ad pulverem reverteris!* ist unerschrocken bis zu den äußersten Konsequenzen durchgedacht, dann freilich über die Realität des Glaubens hinaus in die Schau einer dichterischen Wiederbelebung dieses Menschenstaubes geführt. Hispanisches Denken – das man gerade aus solchen Gedichten besonders gut heraushören kann – und dichterische Phantasie haben diese innige Beziehung Gabrielas zum Ding entstehen lassen, eine Beziehung, die urdichterisch und zutiefst menschlich ist.

Hier wird es nun gut sein, Gabriela Mistral auch als Chilenin und als Amerikanerin kennenzulernen, zumal sie gerade als solche ein besonders warmes Verhältnis zur Natur gewonnen hat, zur intimen Schönheit ihres Elquitals und zur grandiosen Gewalt der Anden, dies alles zugleich im Bewußtsein einer großen geschichtlichen Vergangenheit.

Es gibt wohl wenige Gedichte aus Spanisch-Amerika, in denen sich das stolze Bewußtsein von der majestätischen Natur und

von der großartigen, tragischen Geschichte seiner Kultur mit ähnlicher Gewalt ausspräche wie in den beiden großen Hymnen „*Sol del Trópico*“ und „*Cordillera*“. Die Dichterin weiß, was sie wagt, wenn sie an Stelle von Reigenliedern und Kindergedichten jetzt Größeres singen will, in einem *tono mayor*, wenn sie sich heranwagt an *esos materiales formidables*, nämlich an die *monumentos indígenas* oder an die Cordilleren. *Sicelides Musae, paulo maiora canamus!* Ebenso stolz und prophetisch wie Vergil, aber auch ebenso ehrfürchtig und scheu, nähert sich Gabriela Mistral dem größten Gegenstand, den das Heimatland birgt, seiner Natur und seiner Geschichte. Ja, sie hält es für notwendig, in einer wichtigen Anmerkung sich und dem Leser über ihr Wagnis Rechenschaft zu geben;¹ hier einige Sätze daraus:

Seitdem unsere Romantiker die epische Trompete, freilich mehr eine elfenbeinerne als eine metallene, geblasen haben . . ., folgte in unserer Generation ein übermäßiger Widerwille gegen den langen, breiten Hymnus, gegen den lauterer Klang (*tono mayor*). Da kamen die Flöten und Pfeifen, nicht mehr nur vom Mais, sondern auch vom Reis und von der Gerste . . .² Der leisere Klang (*tono menor*) war beliebt und hat uns kleine Meisterwerke gebracht, unter die unsere intimsten und vielleicht reinsten Lieder zu rechnen sind. Aber schon kommen wir zum elenden Bodensatz unserer Juwelenpracht und unserer Gänseblümchen-Schöpfungen.³ Ein Blick auf die Denkmäler aus der Zeit der Eingeborenen oder auf die Cordilleren läßt es uns schmerzlich empfinden, daß uns eine klangvolle Stimme fehlt, die den Mut hätte, sich diesen gewaltigen Gegenständen (*esos materiales formidables*) zu nähern . . . Von mir weiß ich sehr genau, daß ich nur ein Gestammel des großen Stoffes geben kann . . . Hätte doch unser Rubén⁴ nach seiner *Marcha Triunfal* (die griechisch oder römisch ist) und nach seinem *Canto a Roosevelt*, der schon amerikanisch ist, sein Paris und sein Madrid fahren lassen und hätte sich ein paar lange Jahre in die amerikanische Natur verloren – es wäre darauf angekommen, sich wirklich mit Lust darein zu verlieren –, dann hätten wir heute diese Themen nicht immer noch im Steinbruch liegen . . .

¹ *Tala* S. 153–155.

² Diese Pünktchen sind von der Dichterin gesetzt.

³ Eigentlich „Eisenhut-Schöpfungen“.

⁴ Rubén Darío.

Nun, sie liegen wahrhaftig nicht mehr im Steinbruch! Wie herrlich sind der Dichterin diese beiden großen Hymnen gelungen! Hugo Schuchardt hat 1880 in seinem Aufsatz zum 300. Todestag von Camões die Frage untersucht,¹ woher es kommen mag, daß die großartige Natur der Tropen erst so spät, nicht schon in der Kolonialzeit, sondern erst im 18. Jahrhundert ihren Niederschlag bei den Dichtern gefunden hat. Nun, selbst Dichter wie Bernardin de Saint-Pierre, an die Schuchardt denkt, haben noch nicht die echte tropische Natur erlebt. Das beginnt erst in unserem Jahrhundert und zeigt sich, soweit ich sehe, nirgends so echt und so stark wie bei Gabriela Mistral, wenigstens in der Lyrik. Man wird nicht anstehen, die beiden genannten Hymnen unter die großen Gedichte spanischer Sprache zu rechnen. In dem gewaltigen Sonnengedicht² wird die alte Kultur Amerikas heraufbeschworen, die Kultur der Incas und der Mayas, zugleich die mächtige Natur des Landes, alle historische und physische Größe Amerikas, die von dieser Sonne bestrahlt wurde und immer noch bestrahlt wird. Wie ein Gott steht die Sonne vor der jubelnden und betenden Dichterin, in deren Versen beinahe die alte Sonnenreligion der Ureinwohner des Landes wiederauferstehen will. Das Gedicht ist schwer zu lesen, wohl auch für einen Amerikaner. Denn eine Fülle von Eigentümlichkeiten der amerikanischen Natur und Kultur werden erwähnt oder angedeutet. Dichtende Frauen lieben nicht selten den Juwelenschmuck gelehrten Wissens. Wir kennen das in der deutschen Literatur bei Annette von Droste-Hülshoff oder bei Enrica von Handel-Mazzetti. Aber weder bei ihnen noch bei Gabriela Mistral wirkt der Ausdruck solcher Gelehrsamkeit als *étalage d'érudition*. Ganz natürlich stellt sich in den Versen Gabrielas solches Wissen ein, das sie lebendig in sich trägt und das einfach dem physischen und historischen Reichtum des Erdteils Amerika entspricht und Ausdruck verleiht.

Auch die Cordilleren, das Andengebirge, wird zu einer poetischen Gottheit erhoben, zur Mutter ihrer sieben Völker, zur Mutter der Dioskurenflüsse Cauca und Magdalena. Ihre Schluch-

¹ Romanisches und Keltisches. Gesammelte Aufsätze, Berlin 1886, S. 93 f.

² Vgl. oben S. 115 f.

ten trennen die Völker nicht, sondern verbinden sie. Wohl nennt auch hier die Dichterin die heißgeliebte engere Heimat, *la valle de Elqui*, aber ihr Vaterland muß größer sein: das ganze Amerika soll es sein, soweit die Anden reichen nach Norden und nach Süden. So wird Gabriela Mistral in besonderem Maße zur Dichterin des ganzen spanischen Amerika. Man darf auch beachten, mit welcher Selbstverständlichkeit sie in der Anmerkung zu den zwei Hymnen den großen Dichter des fernen Nicaragua als *nuestro Rubén* bezeichnet: ob Chile, ob Nicaragua, tut nichts zur Sache, er ist der Dichter Amerikas. Sie gibt damit nur einer Empfindung Ausdruck, die in allen amerikanischen Ländern lebendig ist.

Sie bleibt also in ihrem Vaterland auch dann, wenn sie von México singt, in dem langen Hymnus vom Mais:¹

und México hört dort auf,
wo der Mais stirbt

y México se acaba
donde el maíz se muere –

aber ihr Vaterland hat weitere Grenzen. Wenn sie vom Caribischen Meer und seinen Inseln spricht,² dann greift ihr Nationalgefühl sogar über Amerika hinaus und sie denkt im Datum an die fernen Philippinen, mit denen sie sich in *idioma* und *hispanidad* verbunden weiß. Und ein gebürtiger *Panameño* könnte nicht liebevoller und wärmer einen einheimischen *canto folklórico* weiterspinnen, als es Gabriela Mistral in ihrem munteren Gedicht vom „*Tamborito panameño*“ getan hat.³

Niemals aber ist es dabei so, daß sie ihre engere Heimat verläßt. Ihrer geliebten *tierra de Chile*, ihrem Meer und ihren Bergen, ihrem *volcán Osorno* und ihrem Wasserfall, dem *salto de Laja*, hat sie Verse voll glühender Heimatliebe gewidmet.⁴ Stolz

¹ Wie die beiden anderen Hymnen, in der Gruppe *América* des Bandes *Tala* S. 77–82.

² „*Mar Caribe*“. Ebda. S. 83.

³ Ebda. S. 85.

⁴ Solche Gedichte findet man in allen drei Bänden zerstreut. Dazu kommen andere, die in Zeitschriften veröffentlicht wurden, sich aber dann in keiner der

preist sie den Vulkan ihres Landes. In einer sich überstürzenden Fülle von Vergleichen wird der Osorno angeredet: als David, als Knecht, als Sprung, als Licht, als Huemul-Hirsch . . . Dann wird aus dem Vulkan ein Gott, zu dem die Dichterin für ihr Volk betet:

Hüte du die alten Gaue!
 Rette du dein heilig Volk!
 schirm den Indio im Walde!
 Fähr Chiloten auf der See!

*Guarda las viejas regiones,
 salva a tu santo gentio,
 vela indiada de leñadores,
 guía chilotes que son marinos.*

Fast will uns die Vergötterung zu ernst werden, wenn wir da lesen, wie der Osorno ein leuchtender Körper ist, mit dem seine Söhne kommunizieren (*comulgan*), indem sie aus dem Wasser des Llanquihue trinken, worin er sich spiegelt – oder wenn das Gedicht schließt:

Vulkan Osorno, du Anruf aus Stein,
 Pään, den wir hören und den wir nicht hören,
 verbrenne das alte Unheil zu Asche,
 töte den Tod, wie Christus es tat!

*Volcán Osorno, pregón de piedra,
 peán que oímos y no oímos,
 quema la vieja desventura,
 ¡mata a la muerte como Cristo!*

Verschwistert mit dem Osorno und Gottheit wie er ist der Laja-Wasserfall. Sein Gewässer wird als heilige Mutter gefeiert, alle Chilenen sind ihre Kinder. Und auch die Dichterin gibt sich ver-

drei Sammlungen wiederfinden; vielleicht werden sie demnächst uns im „*Canto de Chile*“ begegnen, dessen Vollendung, wie die Dichterin mitgeteilt hat, bevorsteht. Hierher gehören drei Gedichte unter der gemeinsamen Überschrift „*Tierra de Chile*“, in „*Sur*“ 50, VIII. Jahrgang, November 1938, S. 17–22: „*Lago Llanquihue*“; „*Salto del Laja*“; „*Volcán Osorno*“. Das zweite und das dritte Gedicht findet man in der *Antología* S. 45 und S. 47.

trauensvoll in ihre Arme; sie schmeichelt sich in den letzten Versen in die Geborgenheit des strömenden und stürzenden Wassers hinein:

Ich geh' mit dem rauschenden Lajafluß,
ich geh' mit den närrischen Nattern,
ich geh' durch den Körper von Chile;
hingeb' ich mein Leben und Wollen;
verspiele mein But, meine Sinne,
und geb' mich gewonnen, verloren . . .

*Me voy con el río Laja,
me voy con las locas víboras,
me voy por el cuerpo de Chile;
doy vida y voluntad mías;
juego sangre, juego sentidos,
y me entrego, ganada y perdida . . .*

Das Land der Heimat ist der Dichterin auch sonst immer gegenwärtig. Bilder und Vergleiche strömen ihr aus dem geliebten Chile zu. Solche Bilder würden ganz gewiß bei einer Dichterin aus Argentinien oder aus Bolivien anders aussehen. Was gerade dem Land Chile seinen eigenartigen Charakter unter den Ländern Amerikas verleiht, das sind die Anden und der Stille Ozean. Das überwältigende Gebirge mit seinen Gipfeln und Tälern, der Pazifische Ozean mit seinen Dünen – Berg und Meer sind in allen Gedichten Gabriela Mistrals mehr oder weniger sichtbar und hörbar oder doch verborgen gegenwärtig. Das ist das „runzlige Land“ (*tierra arrugada*), „die Düne, die sich runzelt im Wind“ (*la duna arrugada al viento*), das Land der Schakale, „in den Wogen der Delphin“ (*en las olas el delphin*),¹ das Land des Reises und des Maises und der Granatäpfel.

Eine besonders großartige Evokation der heimatlichen Umwelt geben einzelne Gedichte in „*Cuenta-mundo*“.² Im letzten Gedicht „*La Tierra*“ wird beim Klange der Indiotrommel das ganze Land lebendig. Ihr geheimnisvoller Ton schließt alles in sich, was Land und Meer bergen, Lebendiges und Totes. So

¹ „*Canción de las muchachas muertas*“. Tala S. 111.

² *Ternura* S. 101–124. Vgl. oben S. 108 f.

wird das Trommeln der Indios geradezu zur vertrauten Stimme des Landes. Eine Trommel antwortet der anderen, und in ihrem Klang ist das ganze Land gegenwärtig: „da hört man wunder-same Dinge“, und zwar gerade die Eigentümlichkeiten, das Besondere des chilenischen Landes, die Flüsse mit ihren Wasser-fällen, die brüllenden Tiere, die rodende Axt, die sausenden Webstühle der Indiofrauen. Die Trommel bringt alle diese Stim-men des Lebens mit sich, „nimmt alles auf, nimmt alles zu sich“ (*todo lo toma, todo lo carga*). Wenn wir eine Übersetzung des Gedichtes versuchen, müssen wir auf eine Grenze aufmerksam machen: das gleiche Wort *tierra*, von der Dichterin *Tierra* ge-schrieben, bedeutet die Erde, die Mutter Erde, mit ihren telluri-schen Kräften, bedeutet aber auch das Land, das Land Chile, das Land der Indios. Wir müssen bald Erde, bald Land übersetzen und auf die zauberische Wirkung verzichten, die dem spanischen Wort gerade in diesem Gedicht durch die Bindung der beiden Bedeutungen innewohnt.

Die Erde

Indiobub, bist müde geworden,
legst dich hin auf die Erde,
gleichermaßen, wenn fröhlich dein Sinn,
spiele, mein Kind, mit der Erde . . .

Da höret man Dinge gar wundersam,
wenn die Indiotrommel im Land ertönt:
da hört man das Feuer, steigt auf, sinkt hin,
sucht den Himmel und findet nicht Ruh.
Sie rollet und rollt, da hört man die Flüsse
in Wasserfällen, die niemand zählt.
Da hört man die Tiere, sie brüllen im Wald,
da hört man die Axt, sie verzehrt den Forst,
da surren Webstühle der Indiofrauen,
da hört man das Dreschen, hört frohes Gelag.

Und wenn ein Indio die Trommel ruft,
antwortet die Indiotrommel,
und tönnet von nah und tönnet von fern,
auf der Flucht, auf der Wiederkehr.

Nimmt alles auf, nimmt alles zu sich,
 der heilige Rücken der Erde:
 was ruhelos wandert und was da schläft,
 was hüpfen darf und was leiden muß,
 bringt Lebende her, bringt Tote mit sich,
 die Indiotrommel des Landes.

Und sterb' ich dereinstens, so weine nicht, Kind,
 leg Brust an Brust dich zur Erde,
 und kannst du den Atem verhalten,
 dann, horch nur!, da hebt sich ihr Arm empor,
 der hielt mich so fest und läßt mich nun geh'n,
 und die Mutter, die doch zerbrochen war,
 wirst du heil wieder heimkommen seh'n.¹

4. GEBORGENHEIT UND PROPHETENTUM

In den meisten Gedichten, die uns hier begegnet sind, spüren wir tiefe Religiosität, nicht immer in christlicher Prägung,² aber nie im Gegensatz zum Christentum, immer sehr ernst. Auch die Wurzel der symbol-schöpferischen Fähigkeit in Gabriela Mistral ist Religiosität. Ihr Naturgefühl berührt sich stark mit der Haltung des hl. Franz von Assisi, in den „*Laudes Creaturarum*“ oder nach den Erzählungen der „*Fioretti*“, die übrigens zu den Lieblingsbüchern der Dichterin gehören.³

Man wird Gabriela Mistral nur dann verstehen können, wenn man ihr religiöses Denken mitzudenken versucht. Es gibt in ihrem Werk einzelne religiöse Gedichte, die in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich sind. Das starke Gefühl für Verantwortung, das sich überall bei ihr zeigt, vor allem im Dienst an der Jugend, entspringt aus einem fast kindlichen, zugleich aber sehr mutigen Gottvertrauen. Stolz bekennt sich die Dichterin

¹ Wir geben das Gedicht in der späteren Fassung, *Ternura*, 5. Aufl. S. 123f. Die Indiotrommel ist hier die Stimme des Landes und der Erde, wird identisch mit ihr. – Vgl. Anhang S. 171, dort auch die Varianten.

² Vgl. z. B. das Prosagedicht „*Dios*“ in den „*Poemas del Éxtasis*“. *Desolación* S. 191.

³ „*Mis libros*“. *Desolación* S. 41.

zu einem solchen Mut in ihrem „Credo“:¹ *Creo en mi corazón*, „ich glaube vertrauensvoll an mein Herz“, so beginnt jede der sieben Strophen. Aber allsogleich erscheint dieses Herz als vertrauenswürdig nur deswegen, weil es in Gottes Dienst genommen worden ist, weil es zum träumerischen Umfassen des Weltalls geschaffen ist, weil es sich in Gott versenken und aus ihm geheilt und erneut auftauchen kann, weil sein Zittern vom Herrn des Lebens stammt, weil sie es hinopfernd erglühen oder erbleichen lassen darf, weil es wie Saat sich vermehrt und nie sich erschöpft, weil ihm der Wurm nichts anhaben kann – und so rechtfertigt sich dieses unentwegte Vertrauen allein in dem Vertrauen auf den allmächtigen Gott:

Ich glaube an mein Herz – das sich hinschmiegt
an die Brust Gottes, des Schrecklichen, Starken.

*Creo en mi corazón, el reclinado
en el pecho de Dios terrible y fuerte.*

Es gibt jedoch von Gabriela Mistral andere Gedichte, die noch viel tiefer an das Wesen ihrer Lebensbeziehung zu Gott hinführen. In dem Gedicht vom „Ocotillo“ spricht Gott durch den Busch in der Wüste das Ja zu seiner Schöpfung.² Noch einmal kehren wir zu den „*Canciones de Cuna*“ zurück, die uns ob ihrer Schlichtheit fesseln, die aber bei öfterem Lesen immer hintergründiger werden. In die stille Tätigkeit des „Kindleinwiegens“ („*Meciendo*“) tönt der Dichterin das liebende Wiegen der Schöpfung herein.³ Das Meer wiegt die Wogen, der Wind wiegt die Ähren – die Dichterin hört dieses Wiegen; aber nur ahnen kann sie ein anderes, ein unhörbares Wiegen: Gottes Hand, die im Dunkel bleibt, wiegt ihre Tausende von Welten. Das Leben in der Schöpfung führt zum Leben des Schöpfers. Ist die wiegende Mutter zuerst eine Schwester des wiegenden Meeres, des wiegenden Windes, dann ist sie am Schluß das vertrauensvoll hingeebene Kind des weltenwiegenden Gottes. Das Gedichtchen mit seinen zwölf Zeilen bleibt Wiegenlied bis zum Ende,

¹ *Desolación* S. 38.

² Vgl. oben S. 111 f.

³ *Ternura* S. 9 = *Desolación* S. 149. – Vgl. Anhang S. 172.

wird dabei aber unversehens zum frommen Ausdruck tiefer Gottverbundenheit.

Beim Kindleinwiegen

Das Meer seine Tausende Wellen
wieget so göttlich.

Ich höre die liebenden Meere,
wiege mein Kindlein.

Der schweifende Wind in den Nächten
wieget die Ähren.

Ich höre die liebenden Winde,
wiege mein Kindlein.

Gott Vater seine Tausende Welten
wieget so leise.

Seine Hand verspür' ich im Dunkel,
wiege mein Kindlein.

Dieser Flug vom Schlichtesten zum Allergrößten ist bei Gabriela Mistral gar nicht so selten. Wir begegnen solchem seherischen Aufschwung in einem anderen Wiegenlied, das nun freilich nicht mehr stille Meditation der Mutter wie in obigem Liede, sondern einullende Anrede an das Kind ist.¹ In dem Gedichtchen „Dein bin ich geworden“ („*Me tuviste*“) wiegt nicht mehr die Mutter, so wie das Meer und die Winde wiegen, sondern Sterne und Erde wiegen das Kind, Gott selbst schaukelt die Wiege des Kindes. Wenn hier die drei Strophen zweimal durch nachdenkliche Strophen in anderen Rhythmen unterbrochen werden, in denen sich die geheimnisvolle Bindung des Kindes an die Mutter ausspricht, so hebt sich sein Schwung doch immer wieder vom Intimen und Persönlichen zum Kosmischen und schließlich zu Gott.

Man hat unserer Dichterin gelegentlich Pantheismus vorwerfen oder zubilligen wollen.² Nichts ist falscher als eine solche Verkenning ihrer Religiosität. Freilich hat es ihr an Versuchun-

¹ *Ternura* S. 20 = *Desolación* S. 151.

² Vgl. oben S. 110.

gen zum Pantheismus nicht gefehlt. Vielleicht ist hier am aufschlußreichsten das Gedicht „Der traurige Gott“ („*El Dios triste*“), in dem man es erlebt, wie die Dichterin solche Anwendung abreagiert, solche Anfechtung überwindet.¹ Sie sucht hier Gott in der Natur, nicht hinter der Natur. In der mittleren Strophe nimmt die Anfechtung furchtbar Gestalt an und wird zum Zweifel an der Existenz „jenes gewaltigen und starken Herrn“ (*Aquel tremendo y fuerte Señor*), des biblischen, des christlichen Gottes. Ein anderer Gott will ihm gegenübertreten, ein Gott „mit schwacher Hand und müden Wangen“ (*tiene la mano laxa, la mejilla cansada*). Dieser andere Gott ist

ein Herbstgott, ein Gott ohne Glut, ohne Lied,
und, sieh!, er ist traurig, voll Mutlosigkeit!

*un Dios de otoño, un Dios sin ardor y sin canto
¡y lo conozco triste, lleno de desaliento!*

Zu diesem Gott kann man nicht ebenso beten wie zu jenem anderen: beten, ja; *Padre*, ja; aber „ich bitte dich um nichts“ (*nada te pido*), zwar bist du unermesslich, aber du bist ja selbst wund!

Wodurch solche Versuchung zum Pantheismus ausgelöst wird, das ist eine Anwendung der Verzagtheit, der Mutlosigkeit, eben jenes *desaliento*, das sie an dem „Herbstgott“ beobachtet und das ihr das Vertrauen nimmt. Nicht selten überkommt die Dichterin ein tiefer Schmerz über die Vergänglichkeit alles Irdischen, der an die Klage des alttestamentlichen Predigers, an das *Vanitas vanitatum* erinnert. Schon eine Überschrift wie „Galletropfen“ („*Gotas de hiel*“) sagt genug.² Nichts ist vollkommen auf Erden. Laß das Singen! Denn der beste Sang, der eigentlich hervorkommen sollte, bleibt dir doch an der Zunge kleben. Küsse nicht! Denn der lauterste Kuß bleibt doch wie durch einen Fluch zurückgehalten. Beten, ja, aber auch hier: das letzte rettende Vater-unser kommt nicht heraus. Selbst der Tod ist kein milder Freund: es bleibt ein letztes Bewußtsein von Untergang und Zerstörung.

¹ *Desolación* S. 44.

² *Desolación* S. 43.

Auch wenn sich die Dichterin in solcher Niedergeschlagenheit ganz in die Arme Gottes werfen will, dann kann am Schluß noch die bange Angst aufstehen, es möchten gar auch Gottes Augen eisig und gefühllos sein. So in dem litaneiartigen *Dolor-Gedicht* „Trübsal“ („*Tribulación*“), in dem die Dichterin nach dem erschütternden Liebeserlebnis in ihrer trostlosen Verwaistheit sich vertrauensvoll zu Gott flüchten will.¹ In all diesen Gedichten steht das Herz in der großen Versuchung, aber der Wille der Dichterin bleibt doch fest dabei. Dadurch werden diese Verse so spannungsreich: die Tragik steht gefahrdrohend vor dem Leben, aber tragisch wird das Leben nicht.

Nicht anders ist es, wenn Gabriela in der Not ihres Herzens zu Maria eilt und ihr „Ach neige, du Schmerzenreiche . . .“ betet, auf daß die „Jungfrau vom Hügel“ („*A la virgen de la Colina*“) sie hilfreich an ihre Brust nehme.² Auch da will der Dichterin einen Augenblick der Glaube sinken, die Verzweiflung greift nach ihr:

Für mich kann's kein Erbarmen geben!

¡Para mí no ha de haber piedad!

Sie fühlt sich schuldig für den Toten, für ihren Toten:

Er, der da schläft, mit zerfetzten Schläfen,
er war meine Seele, und ich rettete ihn nicht!

*El que duerme, rotas las sienes,
era mi alma ¡y no lo salvé!*

Mit ihr verglichen ist Magdalena sündenrein gewesen. Wie sollte sie da nicht an Gottes Barmherzigkeit verzweifeln!

Dichter noch als das Moos in den Grotten,
schwärzer noch ist meine Sündenschuld,
härter mein Herz – ich muß es bekennen –
als der Felsen, auf dem du stehst!

*Más espeso que el musgo oscuro
de las grutas mis culpas son;
es más terco, te lo aseguro,
que tu peña, mi corazón!*

¹ *Desolación* S. 84.

² *Desolación* S. 33.

Aber nach diesem verzweifelten Geständnis findet sie doch wieder zum Vertrauen zurück. Fast möchte ihr das eigene Leid schwerer erscheinen als die Schmerzen der *Mater dolorosa*. Doch bei ihr muß sie, trotz allem, Mitleid und verstehende Hilfe finden:

Rufst du mich, steig' ich die Böschung empor,
fall' auf dem Felsen nieder vor dir.
Du aber schirmst mich an deiner Brust.
(Sollen's nicht wissen die drunten im Tal . . .)

Todesbängen bedrängt mir jetzt
meine Seele, wenn's dunkel wird.
Finstere Angst wohnt mir tief im Gebein.
Wenn du schweigst, was soll ich dann tun!

*Si me llamas subo el repecho
y a tu peña voy a caer.
Tú me guardas contra tu pecho.
(Los del valle no han de saber . . .)*

*La inquietud de la muerte ahora
turba mi alma al anochecer.
Miedo oscuro en mis carnes mora.
¡Si tú callas, qué voy a hacer!*

Die Anfechtungen siegen nicht, das Christliche bricht immer wieder durch. Es wird nie gelingen, Gabriela Mistral als Heidin oder als Pantheistin abzustempeln. Und vermag sie sich da und dort in außerchristliche Frömmigkeit einzufühlen – wer wird den Dichter des „West-östlichen Divans“ als frommen Moslim bezeichnen wollen! Bedürfte es noch eines Gegenbeweises gegen den Vorwurf des Pantheismus, so hätte man nur an jene Gedichte zu erinnern, in denen Gott deutlich und eindeutig als der Gott des Alten und des Neuen Testaments vor den Augen der Dichterin steht.

Von der großen Verehrerin Victor Hugos darf man annehmen, daß sie dessen Gedicht „*Booz endormi*“ gekannt hat, als sie ihr eigenes Gedicht „*Ruth*“ niederschrieb.¹ Die Vision des frommen Greises Booz, die großartige Evokation uralter Zeiten gehört sicher zu den eindrucksvollsten Gedichten, die Victor Hugo in

¹ *Desolación* S. 21. – Vgl. Anhang S. 173.

seiner *Légende des Siècles* geschrieben hat.¹ Aber es scheint doch, daß Gabriela Mistral in dem Gedicht des französischen Meisters etwas vermißt: so dichtet sie die drei Sonette, die unter dem Titel „*Ruth*“ zusammengefaßt sind. Ich glaube, sie gehören zu dem Schönsten (freilich wohl auch Unübersetzbarsten), was wir von der Dichterin besitzen. Aus einer profanen Welt löst sich das heilsgeschichtliche Geschehen heraus. Führung – Begegnung – Vermählung, so könnte man die drei Gedichte überschreiben.

Die zwei Vierzeiler des ersten Sonetts sind ganz dem moabitischen Mädchen Ruth gewidmet. Profanes Tun wird berichtet: sie hält Nachlese auf den Feldern und Tennen. Aber sie ist nachdenklich in ihrem einsamen Tun: sie darf hier sammeln, Gottes sind die Felder. Sie steht in einer fraglosen Gotteskindschaft, ja Gottesbereitschaft, und in einer gottgeborgenen Unbekümmertheit. Der erste Dreizeiler führt den alten Booz ein. Sie, Ruth, müht sich und geht – wohin? Er, Booz, rastet und wartet – worauf? Auch Booz erscheint zunächst in einer ganz profanen Welt, in der Fülle seines Reichtums. Bis zu ihm her dehnt sich das Getreidefeld, unabsehbar wie eine „unendliche Woge“, vom Gebirge herab. Ahnt er den Einbruch aus der Unendlichkeit? Im Getreidefeld ist kein Pfad mehr zu sehen, alles ist zugewachsen, „der Überfluß hat den Weg überwachsen“, *que la abundancia ha cegado el camino* . . . ; aber *cegado* heißt auch „blind gemacht“. Der Gedanke führt in die Tiefe: Reichtum kann verblenden, da heißt es die Augen offenhalten für Gottes Licht. Die Herzen der beiden fremden Menschen sind bereit und sie nähern sich einander. Nach dem Wort vom *camino cegado* läßt uns die unvermittelte Erinnerung an Ruth aufhorchen, womit das Sonett schließt:

Und auf der goldenen Woge kommt ährenlesend
die Moabiterin Ruth, ihrem Geschick zu begegnen!

*¡ Y en la onda de oro la Ruth moabita
viene, espigando, a encontrar su destino!*

¹ Vgl. dazu Hanns Heiß, Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie, 1, Jena-Leipzig 1929 (Wechssler-Festschrift) S. 63–72. Den Text des Gedichtes findet man z. B. bei Franz Rauhut, Geschichte und Anthologie der französischen Lyrik, III. München, 2. Aufl. 1952, S. 129–132.

Dieser Begegnung nun ist das zweite Sonett bestimmt. Die beiden Menschen schauen sich. In den zwei Vierzeilern erschaut Booz die Moabiterin: *Booz miró a Ruth*, beginnt das Gedicht. „Laßt sie ruhig sammeln!“, ist sein gütiges Wort an die Schnitter. Die lächeln über des Greises versunkenen Blick. Aber die Dichterin sieht den ehrwürdigen Patriarchen in seiner ganzen, großen Güte:

Sein Bart war wie zwei Blütenpfade,
sein Aug' war Milde, Ruhe sein Gesicht;
seine Stimme drang weit von Hügel zu Hügel,
aber sie konnte ein Kind einschläfern . . .

*Eran sus barbas dos sendas de flores,
su ojo dulzura, reposo el semblante;
su voz pasaba de alcor en alcores,
pero podía dormir a un infante . . .*

In der ersten Terzine erschaut Ruth den Alten, *Ruth lo miró*, sie schaut ihn lange, ihr Blick trinkt aus der Tiefe des Greises wie aus einem „unermesslichen Strom“ (*como el que bebe en inmensa corriente*). Wieder klingt geheimnisvoll die Unendlichkeit an: dieses *inmensa* antwortet genau dem (*onda*) *infinita* in der entsprechenden Strophe des ersten Sonetts. Und jetzt ist die Reihe des Schauens an den Schnittern, sie schauen auf Ruth, *la miraron*. Aber mit dem Lächeln ist es vorbei. Nur scheue Blicke treffen im Vorübergehen die Sammlerin, die Männer erzittern beim Blick auf dieses Mädchen – *la miraron temblando* –, sie ahnen ein Gotteswerk. Träumend trägt Ruth schon in sich den Auftrag, sich mit Booz zu verbinden.

Das dritte Sonett ist Vermählung. Wiederum der gleiche Aufbau. In den zwei ersten Strophen sind wir bei Booz. Es ist Nacht, sehnsüchtig dringen die Sterne auf ihn ein. Da steht in ihm die Verheißung Gottes auf, daß Abrahams Same zahlreicher sein werde als die Sterne des Himmels. Der Greis seufzt und betet. Er sehnt sich, in der Verheißung Gottes zu stehen. Er ist bereit zur Vermählung. Mit wem? Ahnung sagt ihm: wie der Tau wird sie zu ihm kommen im Schweigen der Nacht. – In der zweiten Hälfte des Gedichtes ist es Ruth, die in die Sterne schaut, und sie erblickt darin die weinenden Augen des Greises, der sie ruft. Sie

erschauert, verläßt ihr Lager und geht aufs Feld. Erst die letzten drei Zeilen bringen die Erfüllung, zu der die beiden Gotteskinder geführt werden:

Er schlief, der Gerechte, ganz Frieden und Schönheit,
Ruth aber, viel sachter als eine geschnittene Ähre,
legte ihr Haupt dem Booz auf die Brust.

*Dormía el justo, hecho paz y belleza.
Ruth, más callada que espiga vencida,
puso en el pecho de Booz su cabeza.*

Die Grundhaltung der Dichterin ist hier ehrfürchtiges, frommes Erstaunen über Gottes Vorsehung. Wie kommt es, so fragt sie sich, zu der heilsgeschichtlich so bedeutsamen Verbindung des alten Booz mit dem jungen Mädchen aus der Fremde? Wie setzt sich Gottes Führung in einen Vollzug um, der für den Betrachter zunächst rein profan bleibt? Wie kommen der abgeklärte Greis und das scheue Mädchen zum Handeln? Oder allgemein: wie wirkt Gottes Plan im freien Willen des Menschen? Nicht Zwang, nicht Trieb, nicht Begierde – volle Freiheit ist hier am Werk. Die beiden Menschen müssen nicht so handeln, aber sie handeln so, weil sie um eine höhere Führung wissen, der sie sich freiwillig hingeben. Sie leben in einer Urwelt, die noch aufgeschlossen ist für Stimmen und Gesichte aus der Überwelt, für Ahnungen, für göttliche Weisungen. So aktiv und frei die zwei Menschen zu ihrem Ziele gehen, Gott gegenüber sind sie zugleich passiv und still gehorsam.

Man muß diese drei Sonette selbst lesen, im Urtext lesen, und man wird ebenso ergriffen sein von der weihevollen Tiefe und Reinheit der Empfindung, wie man die Meisterschaft der Dichterin bewundern wird – vielleicht nirgends so sehr wie hier –, in die gedrängte Form von drei Sonetten das kosmisch gewaltige Geschehen einzufangen und in einer Architektur vor den Leser zu stellen, die so selbstverständlich erscheint wie das, was ohne Zutun des Menschen naturhaft und geheimnisvoll aufwächst.

In den drei Ruth-Sonetten ist über ein Thema des Alten Testamentes meditiert. Aber nur im Hinblick auf die Erfüllung in Christus konnte gerade in dieser Weise meditiert werden.

Man darf der Dichterin das Zeugnis ausstellen, daß sie mit dem Kopf und mit dem Herzen, wissend und liebend, in der Welt des Christentums beheimatet ist, so daß ihr Bekenntnis zu Christus sich ganz natürlich und unaufdringlich ausdrückt. Man hat ihr zu Unrecht angedichtet, ihr Gott sei nur der machtvolle Gott des Alten Testaments. Das ist unrichtig. Ein durchaus neutestamentliches Vertrauensverhältnis zu Gott beseelt ihr Dichten. Ihr Herz findet in jeder Not – ehe sie sich selbst dessen gewahr wird – zu Gott hin, so wie nur ein Kind im selbstverständlichen Vertrauen immer wieder zum Vater hinfindet. Es fällt in ihren Gedichten oft und oft auf, wie sie unversehens sich im Gespräch mit Gott befindet – ¡*Señor!* –, während sie eben noch zu anderen sprach oder über ihr Leid meditierte. An einigen wenigen Gedichten mag ihr Verhältnis zu dem Christus des Neuen Testaments deutlich werden, zum göttlichen Kinderfreund, zum leidenden Erlöser, zum heilenden oder richtenden Herrn. Solche Gedichte zeigen uns eine besonders große Mannigfaltigkeit des Klanges. Indem wir diese Gedichte durchleben, tasten wir uns auch vorsichtig an das heran, was man Gabriela Mistrals Mystik nennen könnte.

Unter den „Reigenliedern“ gibt es zu unserem Erstaunen eines, das „*Jesús*“ betitelt ist.¹ Tatsächlich erlebt die Dichterin in ihrer Vision, wie in den Kinderreigen, der sich in die Dämmerung erstreckt hat, der Herr selbst hineintritt. Auf einmal ist Er da und steht strahlend inmitten. Erschrockenes Schweigen der Kinder, zitterndes Verweilen. Aber dann dreht sich der Reigen um Ihn und seinen Glanz. Statt der Kehlen singen die Herzen. Alle schauen in sein liebeglühendes Antlitz – und die Zeit versinkt. Das ist nun Mystik des Tanzes, des unschuldigen Kinderreigens. Es ist eine *noche oscura*, wie beim hl. Juan de la Cruz. Statt der Sonne des Tages, die längst nicht mehr scheint (*en el cielo el sol no está*), tritt als neue Sonne Christus in den Reigen (*resplandor* wird er zweimal genannt) und glüht die ganze Nacht bis zum Morgen.

Das ist die tiefste Verinnerlichung des kindlichen Reigenliedes. Da vollzieht sich der Einbruch des Göttlichen in das reine

¹ *Ternura* S. 67. – Vgl. Anhang S. 174.

Spiel. Im Buche der Weisheit wird das Walten der Göttlichen Weisheit ein Spiel genannt: *et delectabar per singulos dies, ludens coram Eo omni tempore, ludens in orbe terrarum, et deliciae meae esse cum filiis hominum* (Prov. 8, 30 f.). Hier findet Gabriela Mistrals Reigenmystik ihre Autorisierung, so wie die Reigenmystik des Mittelalters bis hin zu dem himmlischen Reigen der großen Lehrer der Menschheit in Dantes Dichtung (*Paradiso* 10–12). Und genau so wie bei Dante die einzelnen Seelen bei aller Wahrung ihrer Individualität doch gegenüber Gott eine Einheit bilden, ein heiliges Kollektiv, so steht auch bei Gabriela Mistral nicht mehr das einzelne Kind, sondern die geschlossene Gemeinschaft des Reigen in dem Christuserlebnis, eine *viviente fronda*. Großartig schwebt diese Vision dahin, wie der Reigen um Christus, die nächtliche Sonne, schweigend weitergeht: inmitten Sein strahlendes Licht, ringsum der Reigenchor der freudepochenden Herzen.

Jesus

Wir tanzten den Reigen,
der Abend entschwand,
die Sonne gesunken,
der Berg ohne Brand.

Doch der Reigen noch weitergeht,
ob auch am Himmel die Sonne nicht steht.

Und tanzend und tanzend,
der lebende Kranz,
er hört Ihn nicht kommen,
wie Er tritt in den Tanz.

Kommt still in den Reigen herein
und steht in der Mitte, ein leuchtender Schein.

Da verstummt der Gesang,
verstummt mit Erschüttern,
die Hände sich krampfen,
sich krampfen und zittern.

Um Ihn wir schlingen den Reih'n,
nichts trübt den leuchtenden Schein.

Schon schweiget der Chor,
 schon keiner mehr singt,
 man hört, wie das Herz
 statt der Kehle erklingt.

Indem wir Sein brennendes Angesicht schauen,
 überkommt uns gemächlich das Morgengrauen.

Nur tiefe Christusliebe kann zu einer solchen Vision gelangen. Nicht immer verharret wie hier die Liebe in versunkenem Schauen. Gabriela Mistral müßte nicht die geborene Lehrerin, im höchsten Sinne des Wortes, sein, wenn sie sich nicht immer wieder gedrängt fühlte, aus der Liebe heraus das helfende, mahnende, rügende, segnende oder auch verfluchende Wort zu sprechen. Mystik ist nicht auf Schauen beschränkt, Mystik kann auch zur Tat werden, wie es Theresia von Ávila, Katharina von Siena, Klara von Assisi deutlich bekundet haben, diese drei heiligen Frauen, die der Dichterin und Lehrerin Gabriela Mistral so nahe stehen und die sie einmal in der gleichen Zeile genannt hat.¹

Begleiten wir die Dichterin an einem Karfreitag („*Viernes Santo*“) hinaus in Wald und Feld.² Die starke Fähigkeit des Mitleidens, die ihr eigen ist, gegenüber Menschen, Tieren, Pflanzen, Dingen, erweist sich hier in ihrer ganzen Hingebung an den leidenden Heiland. Man wird an Pascals „*Mystère de Jésus*“ erinnert und an das Wort, das er in dieser tiefsinnigen Betrachtung zum ersten Geheimnis des Schmerzhafsten Rosenkranzes niedergeschrieben hat: *Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde; il ne faut pas dormir pendant ce temps-là*. So spricht die Dichterin in eindringlicher Mahnung zu dem Bauern auf dem Felde draußen und – in christlichem Schuldbewußtsein – auch zu sich selbst. Nicht pflügen heute! Nicht säen! Nicht ernten! Denn der Herr leidet, *padece* – so schließt jede der fünf Strophen. Fort mit Haß, Groll und Hartherzigkeit! Heute ziemt nur Weinen: Er leidet – und leidet immer noch. Des Herren Liebe ist getäuscht und verleugnet worden, aber sie bleibt hartnäckig: der Herr liebt weiter. Die Dichterin geht ganz auf in Andacht vor

¹ „*Vieja*“. *Tala* S. 122. Vgl. oben S. 58 f.

² *Desolación* S. 20. – Vgl. Anhang S. 175.

dem leidenden Herrn. Was ihr sonst lieb ist im Leben – Brot, Dichtung und Frohsinn –, widert sie heute an: *porque Jesús padece*. Es sind nur wenige Zeilen, dieses Gedicht. Aber sie brechen in die Seele ein mit einer Gewalt, mit der schwerlich ein Prediger wetteifern könnte.

Karfreitag¹

Noch ist des Herbstes Sonne heiß und stark,
die Furche, in Erwartung, leuchtet hell;
doch heut nicht stille ihres Schoßes Sehnen!
Denn Jesus leidet.

Heut quäl' die Erde nicht! Laß still die Hand
am Pfluge ruh'n! Die Saaten streue erst,
wenn sie die Hoffnung uns erstatten können,
weil Jesus leidet!

Schon hat er unterm Ölbaum Blut geschwitzt,
hört', den er liebte, dreimal ihn verleugnen.
Doch unentwegt in Liebe schlägt sein Herz,
das immer leidet.

Du, Bauer, säst dein Korn mit Haß im Herzen,
ich hege Groll, wenn es zum Abend geht,
ein Kindlein weint als wie ein großer Mann,
ach, Jesus leidet.

Noch immer hängt er an dem Kreuzesholz,
furchtbarer Durst läßt ihm die Lippe zittern.
Ich hass' mein Brot, mein Lied und meine Freude,
denn Jesus leidet!

Der Gedanke von der Fortdauer, von der Gegenwart des Leidens Christi spricht ebenso ergreifend aus dem „Gesang des Gerechten“ („*Canto del Justo*“). Diese mystische Betrachtung vor dem Kreuz des Herrn ist offenbar von dem „*Anima Christi*“ angeregt, dessen eindringlichen Rhythmus es beibehält und dessen Anrufungen es großartig paraphrasiert. In immer neuen Erscheinungen wird der Leidende angefleht: „Brust

¹ Der Karfreitag fällt südlich des Äquators in den Herbst.

meines Christus“ – „Hand meines Christus“ – „Arme meines Christus“ – „Seite meines Christus“ – „Auge meines Christus“ – „Leib meines Christus“. Immer noch leidend hängt der Leib des Herrn am Kreuz. Die Dichterin kann da nicht singen. Sie will warten mit ihrem Lied, bis der heilige Fronleichnam vom Kreuz genommen ist. Aber seit zweitausend Jahren wartet sie weinend darauf . . .¹

Gesang des Gerechten

Brust meines Christus,
mehr von Blut gerötet
als die Abendsonne:
seit ich dich gesehen,
ist mein Blut vertrocknet!

Hand meines Christus,
die als wie ein Auge
übertoll von Tränen:
seit ich dich gesehen,
sinken mir die Hände!

Arme meines Christus,
Arme, ausgebreitet,
keinem je verschlossen:
seit ich euch gesehen,
kann ich erst umarmen!

Seite meines Christus,
aufgetane Lippe,
rieselnd auf das Leben:
seit ich dich gesehen,
spott' ich meiner Wunden!

Auge meines Christus,
himmelwärts erhoben,
nicht den Leib zu schauen:
seit ich dich gesehen,
schau' ich nicht mein Leben,
das von Blut gerötet!

¹ *Desolación* S. 27. – Vgl. Anhang S. 175. Man lese in diesem Zusammenhang auch das „*Nocturno del descendimiento*“, *Tala* S. 23, s. oben S. 77 f.

Leib meines Christus,
 ach, ich seh' dich hängen
 immer noch am Kreuze.
 Singen kann ich wieder,
 wenn du losgenagelt!

Wann kann dieses werden?
 Seit zweitausend Jahren
 wart' ich dir zu Füßen,
 warte nur und weine!

Die Eigenart der Religiosität Gabriela Mistrals zeigt aber noch eine andere Seite, die am besten in den drei Sonetten „Christus ins Ohr geflüstert“ („*Al oído de Cristo*“) beobachtet werden kann.¹ Hier wendet sich die Dichterin abermals an Christus selbst, ganz persönlich, ganz unmittelbar unter vier Augen, wie man dem Freunde ins Ohr flüstert. Gerade diesen Charakter des Geheimnisvoll-Vertraulichen will die Überschrift betonen. Nur in ganz vertraulichem Gespräch darf die Dichterin es wagen, so offen, ungeschminkt und rücksichtslos zu sprechen, wie sie es hier unternimmt. Mit dem hellen Blick der Seherin und mit dem christlichen Mut, der nicht wie der Vogel Strauß den Kopf vor dem Kommenden in den Sand steckt, sieht sie den Zusammenbruch des Christentums in den Ländern der westlichen Welt. Gleichgültigkeit, Satttheit, Nihilismus sind die Vorläufer des Todes. Gabriela zeigt hier eine schier unheimliche Befähigung, in andere Menschen hineinzuschauen, in die Seele des säkularisierten Menschen von heute, in die Ursachen seines zuerst geistlichen und dann auch geistigen Todes:

diese armen Menschen der Welt sind tot
 von einer Mattigkeit, einer Angst, einer Kälte!

*estas pobres gentes del siglo están muertas
 de una laxitud, de un miedo, de un frío!*

Mit diesen drei Aspekten kennzeichnet sie erschreckend klar das Gesicht des heutigen Menschen in seiner großen Masse: *laxitud*, seine geistige Erschlaffung, zugleich auch die Lockerung seiner

¹ *Desolación* S. 15. – Vgl. Anhang S. 176.

Sitten; *miedo*, die Angst der Existenzialisten, ihre „Geworfenheit“, die sich an die Stelle der Geborgenheit in Gott gedrängt hat; und *frío* die Frostigkeit aller menschlichen Beziehungen von heute, aus denen die wärmende Liebe gewichen ist. Die Lebensgeister der Menschen sind für alles Große und Hohe erschlaft und verwelt. Weder zum Haß noch zur Liebe sind diese Menschen fähig. Ein Verwesungsprozeß ist spürbar: *ya hieden*, „sie stinken schon“, sagt sie in Erinnerung an das „*Domine, iam foetet*“ aus der Lazarusgeschichte (Joh. 11, 39). Sie wollen nicht mehr selbständig, nicht mehr eigentümlich sein; Herdentrieb, bewußt oder unbewußt, Sehnsucht nach tragem Kollektivismus, Befriedigung im Mitlaufen beseelt sie:

um nur ja nicht aus der Herde zu gehen, regen sie sich lieber
gar nicht

por no disgregarse, mejor no se mueven.

Nicht zum Tadel, nicht zum Vorwurf sagt das die Dichterin. Nur tiefes Mitleid bewegt sie: *estas pobres gentes del siglo*. Wie gerne würde sie ihnen helfen! Helfen, ja, so sehr sie auch von Ekel vor solcher Apathie erfüllt ist. Wie sollte man anders empfinden, wenn man sieht, wie diese Menschen immer noch über ihrem Bett das Bild des leidenden Erlösers hängen haben, ohne daß die Darstellung des Leidens sie auch nur im mindesten noch rühren könnte.

Auch die Dichterin hat vor sich die in Holz (*madero*) geschnitzte Gestalt des Herrn am Kreuz und ihm sind alle diese Klagen ins Ohr gesprochen. Wer dächte da nicht an Verlaine, wie er im Gefängnis vor dem schlichten Bild des Göttlichen Herzens meditiert:

Mon Dieu m'a dit « Mon fils, il faut m'aimer ... ?

Ganz ähnlich steht Gabriela im Gespräch mit dem Gekreuzigten. Aber Verlaine hört, Gabriela spricht. Sie betet und sie leidet zugleich die Verlassenheit des Heilands durch. Wieder gehen unsere Gedanken zu Pascal, zum Pascal des „*Mystère de Jésus*“, mehr noch zum Pascal des geheimen „*Mémorial*“.

Das zweite Sonett fügt dieser Klage über die Gleichgültigkeit der heutigen Menschen einen neuen Gedanken hinzu: Wie schwächlich ist dieses Geschlecht geworden! Nur noch das kann

es ertragen und will es sehen, was von sichtbarer Kraft und Schönheit irdischen Lebens kündet. Von der Darstellung des Leidens aber wenden sie sich wie von etwas Krankhaftem ab; der Betrachtung des Leidens sich hingeben erscheint ihnen Maßlosigkeit und schlechter Geschmack (*exageración y plebeyo gusto*). So kehren die Menschen auch dem Leiden Christi den Rücken, sie können nicht mehr weinen über das Leiden Christi. Solche Impassibilität ist Fäulnis und Verwesung. Denn das Weinen ist noch eine heilige Kraft, die reinigt und erneuert: *sin virtud de llanto, que limpia y refresca*.

Aus dieser Betrachtung über die Dekadenz des heutigen Menschen wächst im dritten Sonett das Erstaunliche und Erschreckende heraus: ein inbrünstiges, starkes, hartes Gebet zu Christus, das so furchtbar lautet und doch aus einer ganz tiefen Liebe entspringt: „Herr, schicke ihnen schweres Leid! – dies allein kann noch helfen und heilen – so viel Leid, daß sie wieder weinen lernen!“

Weinen, Weinen in heißen Strömen
kläre das trübe Glas ihrer Augen,
bringe das alte Feuer des Blickes!

*¡Llanto, llanto de calientes raudales
renueve los ojos de turbios cristales
y les vuelva el viejo fuego del mirar!*

Nützt aber auch das Leid nichts mehr – wenn Du Dich ganz davon überzeugt hast – und sind sie nur noch Stroh auf der Tenne: dann steig herab und worfle sie, komm zum Gericht!

Laß neu sie keimen aus der Tiefe, Christus!
Kann's nicht mehr sein, hast du's genau geseh'n,
sind sie nur Stroh . . . , dann steig herab und worfle!

*¡Retóñalos desde las entrañas, Cristo!
Si ya es imposible, si Tú bien lo has visto,
si son paja de eras . . . ¡desciende a aventar!*

Die drei Gedichte sind eschatologisch und apokalyptisch: aus dem Erleben der heutigen Menschheit kommt die Dichterin zu der Ahnung, das Weltgericht könne nahe sein – weil es mit den Menschen so nicht mehr weitergehen kann, weil sie im

materiellen, technisierten Leben aufgehen, weil sie selbst zu bloßen Rädern dieser Technik geworden sind, gefühllos, leidensunfähig, kollektivsüchtig! Gabriela Mistral huldigt nicht einem blinden Fortschrittsoptimismus, der heute – hier bewußt, dort unbewußt – so allgemein verbreitet ist und der es dem Menschen zutraut und zumutet, daß er mit jeder neuen „Errungenschaft“ der Technik fertig werde, ohne Schaden an seiner Seele zu nehmen.

Diese drei Sonette „*Al oído de Cristo*“ scheinen mir urhispanisch zu sein. Kein anderes Volk könnte sie so empfinden und schreiben. Echt spanisch ist der hohe Schwung, der mystische Aufblick zum Himmel, die kompromißlose Gottesliebe, die Opferbereitschaft im Kämpfen und Leiden für Christus. So lauter und ehrlich und zuversichtlich steht hier die Dichterin vor uns wie Don Quijote in seinen irdischen Plänen und Fahrten, so heldenhaft und unentwegt wie Santa Teresa bei ihrem steilen Aufstieg zu den himmlischen *Moradas*.

Das ist die eine Seite. Ebenso echt spanisch ist aber auch die andere: der unerschrockene Realismus. Furchtlos und offen ist der Blick der Dichterin auf das Schreckliche und Ekelhafte gerichtet. Nirgends Angst vor den Greueln der Folterung, nirgends ein zimperliches Ausweichen! Und dieser Mut in einer Frau! Man kann Ähnliches in der hispanischen Welt wohl öfter finden – in der Geschichte, in den Literaturen, in der bildenden Kunst –, recht selten aber anderswo in der christlichen Welt. Wir erinnern uns an das, was nun von dem Martyrium des hl. Laurentius berichtet wird, oder was uns die Geschichten von den Wüstenvätern und Styliten erzählen. Auch der italienische Mönch Jacopone da Todi, der größte italienische Dichter vor Dante, reicht in manchen seiner *Laude* an diese herbe Tapferkeit heran. Aber gerade weil solche Haltung außerhalb der Hispania so selten ist, deswegen empfinden wir sie eben als typisch spanisch.

Noch bliebe die Frage zu erörtern, ob Gabriela Mistral als Mystikerin bezeichnet werden könne. Man erspare uns ein Spiel mit Wörtern! Bleiben wir bei dem alten Begriff, den man im 14. Jahrhundert in Italien, im 15. in Deutschland, im 16. in Spanien und noch im 17. in Frankreich mit dem Wort „Mystik“ auszusprechen pflegte, dann ist es klar, daß Gabriela Mistral nicht Mystikerin ist. Nicht die Religion – unter deren Bereiche

doch die Mystik gehört – sondern die Kunst, die Dichtung ist das geistige Ackerland ihres Schaffens. Aber auch darüber besteht kein Zweifel, daß ebenso dem Dichter wie dem Mystiker das Prophetische zufallen kann, jenes Prophetische der Propheten des Alten Bundes, die nicht um des Prophezeiens willen Propheten waren, die manches von der Zukunft auch deswegen wußten und deuten konnten, weil sie allein die Gegenwart so schauten, wie sie wirklich war, und die aus solcher Schau das rügende und helfende Wort sprachen. In solchen Prophetendienst wächst Gabriela Mistral im Laufe ihres Lebens immer tiefer hinein. Und wirklich kann sie – wie Jeremias! – das eigene Leben mitsprechen lassen und als Symbol vorleben.

Gabriela Mistral ist aus unheilbarem Seelenleid in die Ehelosigkeit geworfen worden. Eine Frau, die, wie wenige Mütter, ehrfürchtige Liebe zu den Kindern hegt, hat es über sich verhängt gesehen, daß sie nie Mutter werden durfte. Auf solchen Weg gestellt, geht sie ihn beherzt, im Leben und im Dichten, den Weg des Verzichtes zugunsten der Vielen, des Opfers für alle. Heute hat diese Dichtung eine hohe soziale Mission zu erfüllen. Nicht alle unverheirateten Frauen sind zu Prophetinnen berufen. Nicht alle erkühnen sich, mit gewaltsamem Griff sich zu holen, was ihnen das Leben in Güte verweigert. Viele drohen zu zerbrechen. Diesen allen spendet Gabriela Mistral aus der Tiefe eines geprüften und prophetischen Herzens Wegweisung, Hoffnung und Trost.

Aber noch weiter greift der Schatten des Trostes aus, den dieser starke Baum spenden darf (die den Baum so liebt, mag sich mit ihm vergleichen lassen!). Ihr vergangenes Leben und ihr heutiges Sein sind ein Ehrfurcht erweckendes Beispiel dafür, welch unermeßlicher Segen aus dem Leid kommen kann. Was sie für sich und eine Familie nicht werden konnte, das ist sie durch Leid und dessen Bewältigung, eine Bewältigung, die immer wieder neu anhebt und nie zum Ende kommt, für alle Leidenden geworden, die in ihren Bannkreis geraten – wirklich ein Samenkorn, das in der Erde leidvoll sich opfern mußte, damit im Laufe der Jahre ein ganzes Saatfeld entstehen konnte. Nur voller Verzicht und ein sehr großes Leid können in so üppiger Weise Frucht für alle tragen. Ihr weibliches, mütterliches Herz

hätte keinen schwereren Verzicht sich ausdenken können, als denjenigen, der ihr wirklich auferlegt worden ist.

So wird sie auch zur Erzieherin des ganzen spanischen Amerika, nicht nur zur großen Reformerin des Schulwesens, sondern mehr noch zur Lenkerin der Kinderherzen durch ihre Gedichte, ja zur politischen Erzieherin der Erwachsenen. Mehr, als alle Konferenzen der Politiker für den Zusammenschluß der lateinamerikanischen Länder erreichen konnten, hat diese Frau zuwegegebracht, die durch ihr ehrliches, dichterisches Wort das Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Geistesgemeinschaft zu wecken vermochte, so wie es eben die Dichter können und wie es Rubén Darío getan hatte. Nur selten sind Politiker demütig genug, es einzugestehen, daß nicht sie sondern die Träger des geistigen Lebens die Hauptarbeit leisten, oder sie, die Politiker, nur in soweit, als sie im geistigen Leben der Nation nicht nur verwurzelt sondern als Forscher oder Künstler oder Lehrer auch tätig sind – ein seltenes Geschenk für ein Volk.

Dieses vielfältige Verströmen sehnender Kräfte ist an die Verbindung der Dichterin mit Gott geknüpft. Dessen ist sie sich mit Bangen bewußt. Nichts Hochfahrendes stellt sich dieser *religio* in den Weg. Echt christlich, echt menschlich ist das Wissen um die eigene Schwäche und Gebrechlichkeit – worin bei ihr, nicht anders als bei den Propheten, die Voraussetzung für das Wirken Gottes in ihr, für ihre dichterische Inspiration gegeben ist. Darüber hat sie sich auch selbst Rechenschaft abgelegt.

DICHTUNG ALS DIENST

Was Gabriela Mistral in dichterischer Sprache aussagt, kommt immer aus tiefen Gründen der Seele, immer neue Quellen brechen auf, immer näher sprudelt es beim Mittelpunkt alles Seins. Nur die Motive ihrer Dichtung haben wir ins Auge fassen wollen. Dabei hat sich gezeigt, wie die Dichterin immer in den beiden Welten zugleich steht, in der faßbaren Welt unserer Sinne und in der unfaßbaren Welt, die sie mit Recht als noch wirklicher

empfindet und erkennt als die vergängliche irdische Welt. Daß sie aus solcher Spannung heraus in einer ungewöhnlich treffsicheren, prägnanten und farbigen Sprache Verse schreibt, die man nicht mehr vergessen kann, das reiht sie unter die großen Lyriker der Weltliteratur ein.

Vom Geheimnis dieser Sprache und von der zauberischen Formkraft Gabriela Mistrals zu sprechen, soll einer anderen Studie vorbehalten bleiben. Eines aber verlangt schon hier noch, zum Abschluß, gebieterisch ein kurzes Wort der Erwähnung: Gabriela Mistrals eigene Auffassung vom Dichtertum. Wohl alle echten Dichter haben früher oder später sich die Frage nach dem Sinn ihres Dichtens gestellt und viele haben auf diese Frage schriftliche, ja dichterische Antworten gegeben.

Einigen Aufschluß über die Einstellung Gabrielas zu ihrem Dichten gewinnt man freilich auch mittelbar, wenn man nämlich auf ihre Vorbilder achtet. Es würde zu weit führen, über Rubén Darío und über Victor Hugo und die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts hinaus, ihr die geistigen „Einflüsse“ nachzuweisen. Beachten aber soll man, was sie selbst von anderen Dichtern sagt, auf welche dichterischen Vorbilder und Lieblinge sie sich beruft. Einmal nennt sie als ihre großen Dichter Homer, Shakespeare, Calderón und Rubén Darío.¹ Viel mehr erfährt man in dem höchst aufschlußreichen Gedicht „Meine Bücher“ („*Mis libros*“). In einer nach ihr benannten Bibliothek in México spricht sie in Dankbarkeit die Bücher an, träumt sich in die Welt ihrer Lieblingsbücher hinein, nennt sie ergriffen mit Namen und bekennt und begründet ihre Liebe.² Zuerst ist es die Bibel und hier besonders die Psalmen und das Buch Job; dann *el sumo Florentino*, Dante, wobei freilich nur auf das *Inferno* angespielt wird; es folgen die *Fioretti di San Francesco*, die *Mirèio* von Frederi Mistral, die Gedichte von Amado Nervo³, schließlich die *Imitatio Christi* des Thomas von Kempen. Noch manchen anderen Lieblingsautor erwähnt sie da und dort, Rubén Darío des öfteren,⁴ Tolstoi, Rabindranath Tagore, von dem sie

¹ *Ternura* S. 163.

² *Desolación* S. 40.

³ Vgl. oben S. 81 f.

⁴ Z. B. *Tala* S. 154. Vgl. oben S. 124.

zwei Gedichte, wie sie sagt, kommentiert oder, wie wir lieber sagen möchten, weitergedichtet hat, mit *no* und mit *si*.¹ Andere Namen, die sie im Vorübergehen nennt – auch Stefan George ist darunter² –, wollen uns mehr von ihr erwähnt als geliebt erscheinen. Könnten wir die Prosaschriften Gabriela Mistrals mit heranziehen, so ließe sich die Reihe noch lange ausdehnen. Auch daß sie Goethe 1949 ein Gedicht gewidmet hat – welcher Dichter glaubte das damals nicht tun zu müssen! –, besagt nicht viel.³ Selbst die Nennung der Liederdichter im „Preis des Liedes“ („*Elogio de la canción*“) von Theokrit, Anakreon und Salomon bis Omar ibn Chaijam und Netzahualcoyotl, Petrarca und Tagore, dürfte wohl an dieser Stelle nicht viel mehr als die ehrende Beschwörung geschätzter Namen sein.⁴ Mehr Gewicht kommt schon der Tatsache zu, daß Gabriela Mistral aus Ibsens Gedankenwelt drei „Lieder Solveigs“ gedichtet hat.⁵ Aber auf der Gruppe von Dichtern bzw. Büchern in „*Mis libros*“ bleibt unser Blick nachdenklich haften. Es ist wie wenn wir aus ihnen allen einen gemeinsamen Akkord heraushörten, der sich aus Leid, Askese und Liebe aufbaut. Und in der Tat ist es wohl dieser Dreiklang, den die Dichterin in einer zusammenfassenden Strophe gemeint hat:

Sie alle, die wie Christus den Kreuzweg aufgestiegen,
sie preßten ihren Vers auf seine rote Wunde,
die Leidensstrophe gleicht dem Tuch Veronikas;
purpurn ist jedes Buch wie eine blut'ge Rose!

*Los que cual Cristo hicieron la Vía-Dolorosa,
apretaron el verso contra su roja herida,
y es lienzo de Verónica la estrofa dolorida;
¡todo libro es purpúreo como sangrienta rosa!*

¹ *Desolación* S. 202.

² *Tala* S. 155.

³ „Irdische Botschaft“ („*Recado terrestre*“). Vgl. darüber Albert Theile in seinem Aufsatz „Goethes Wirkung auf Lateinamerika“ (Neue Züricher Zeitung, 15. Mai 1955), worin er sich auf ein vor der Veröffentlichung stehendes Werk von Udo Rukser beziehen kann.

⁴ *Desolación* S. 50.

⁵ „*Canciones de Solveig*“. *Desolación* S. 144.

In diesen Versen ist schon ein letztes Ziel des Dichtens aufgezeigt: aus dem eigenen Leiden heraus zum liebenden Mit-Leiden mit Christus, der nun der Strophe des Dichters, die eine „Leidensstrophe“ bleibt, sein blutendes Antlitz einprägt wie in das Schweiß Tuch der Veronika. Das menschliche Leid ist gedelt im Leiden mit Christus – und erst von hier aus gewinnt der Dichter das entscheidende Wort, das dann so mannigfaltig sein kann wie in jenen Dichtern und Werken, das aber dann letzten Endes immer von Gott inspiriert ist.

Freilich ist dies für Gabriela Mistral ein letztes Ziel des Dichtens, das der Dichter erst nach wirren Umwegen vor sich sieht. So hat sie es in dem Gedicht „*Poeta*“¹ als dichterisches Erlebnis ausgesprochen, als ein Geständnis und Bekenntnis, was in der Form die Anführungszeichen sichtbar machen wollen, in die jede Strophe eingefaßt ist (*entrecomillada*); darauf hat die Dichterin in einer Anmerkung hingewiesen.² In fünf Strophen werden die Irrwege durchlaufen, bis dann die zwei letzten Strophen das große Endziel des Dichters sichtbar machen. Der Dichter ist ein Fremdling und ein Gefangener in den schönen Dingen der Welt. Immer glaubt er Licht zu sehen, in der dunklen Nacht; aber er muß erkennen, daß er betört gewesen ist. Die Nacht fängt ihn wie in einem Netz. Ein gott-loses Licht, eine gott-ferne Natur haben ihn verlockt und er hat sich enttäuscht gefunden. Nicht anders ist es ihm mit der dichterischen Hingabe an den Leib ergangen: auch ihn hat er als seinen Feind entlarven müssen. Von Grenze zu Grenze tastet er sich: überall holt er sich Wunden. Selbst in einem vermeintlichen – weil immer noch gott-losen – Höhenflug der Seele: Enttäuschung, Ernüchterung, Wunden sind das Ergebnis gewesen. Dieser ganze Teil von des Dichters Irrfahrt wird – obschon das Gedicht durch Assonanzen gebunden ist (*romances*) – in lauter Reimwörter auf *-ido* eingefangen. Das beginnt schon in der ersten Strophe mit dem bangen *confundido* („In dem Licht der Erde / hab’ ich mich verloren“) und dem verhängnisvollen *enloquecido* („der Vernunft beraubt“) als letztem Wort der Strophe. Das schmerzliche *herido* („verwundet“)

¹ *Tala* S. 124.

² Ebda. S. 157.

ist dann wie ein erschreckender Orgelpunkt strophenlang zu hören, in der zweiten, vierten, fünften Strophe, um erst in der sechsten dankbar negiert zu werden. Dazwischen tönt es wie ein unerbittliches Echo: *conocido* („mit Enttäuschung erkannt“), *afligido* („gequält“), *vagido* („Wimmern“), *gemido* („Stöhnen“), *recogido* („mit Enttäuschung geerntet“). In der sechsten Strophe schließt das durch *ni* siegreich überwundene *herido* („nicht verwundet“) das ganze Bekenntnis ab, bevor der Dichter sich in die Hände Gottes begibt. Aus dem Meer seines Vergessens (*olvido*: das letzte lastende *-ido*!) taucht die Rettung auf:

Gebärde und Wink
meines Jesu Christ

*ademán y seña
de mi Jesucristo.*

In kindlicher Hingabe an die Göttliche Vorsehung schließt das Gedicht in einem Wechselgespräch, das nur noch die Worte „Vater!“ und „Kind!“ gebraucht:

Geb' mich ganz zu eigen
hin dem Herrn und Gott,
der mich trägt von hinnen
wie ein Wind, ein Strom;
mehr als noch Umarmung:
bin Sein Gürtel gar;
trägt mich Seine Straßen,
unterwegs wir sagen
nichts mehr sonst als „Vater!“,
nichts mehr sonst als „Kind!“

*Y me doy entero
al Dueño divino
que me lleva como
un viento o un río,
y más que un abrazo,
me lleva ceñido,
en una carrera
en que nos decimos
nada más que «¡Padre!»
y nada más que «¡Hijo!»*

Worin sieht demnach Gabriela Mistral das Ziel, das der Dichter nach soviel Leid und Irrfahrt erreichen kann? Daß er künftig in seinem Dichten von Gott getragen werde, so dicht bei Gott wie wenn er in Gottes Umarmung, ja wie wenn er Gottes Gürtel wäre – von einem Gott, der ihm Vater ist und bei dem er sich als Kind sicher und fest beschirmt weiß. Was soll dies anderes heißen, als daß der Dichter nun, sooft er spricht, von Gott inspiriert wird, daß sein Dichten ein Dienst für Gott ist. Umweg und Irrtum erscheinen künftig ausgeschlossen. Alles muß jetzt richtig werden.

Diesen Gedanken von der beglückenden Geborgenheit des Dichtertums in Gott hat Gabriela Mistral auch sonst, in immer wechselnden Bildern ausgesprochen. Sehr schön in dem Prosagedicht „Der Traum“ („*El ensueño*“):

Gott sprach zu mir: „Das Einzige, was ich dir gelassen habe, ist eine Lampe für deine Nacht. Die anderen Seelen haben sich beeilt und sind mit der Liebe und mit der Lust abgezogen. Ich habe dir die Lampe des Traumes gelassen und du sollst¹ leben in ihrem milden Schein.“¹

Sie kann dein Herz nicht versengen, wie die Liebe die Seelen versengen wird, die mit ihr ausgezogen sind; sie wird dir auch nicht in der Hand zerbrechen wie den anderen das Gefäß der Lust. Sie hat ein Licht, das Frieden bringt.

Lehrst du die Kinder der Menschen, sollst du sie lehren bei ihrem Schein, und deine Schulstunde wird ungeahnte Zartheit gewinnen. Willst du spinnen, willst du weben, die Wolle oder den Lein, durch der Lampe Schein wird der Spinnrocken wachsen, mit einem weiten Lichtglanz.

Wenn du sprichst, werden deine Worte sich sanfter herabsenken als die Worte all derer, die da denken in dem rohen Lichte des Tages.

Das Öl, das der Lampe Nahrung geben soll, wird aus deinem eigenen Herzen träufeln; mitunter wirst du's mit Schmerzen tragen, wie die Frucht, die gequetscht wird, auf daß Honig und Öl sich beeilen. Laß dich's nicht kümmern!

¹ Es ist nicht wahrscheinlich, daß Gabriela Mistral jemals Schillers Gedicht „Die Teilung der Erde“ kennen gelernt habe.

In deine Augen wird ihr stiller Glanz aufsteigen; dann sagen die andern, denen die Augen von Wein und Leidenschaft glühen: ‚Was trägt nur die für eine Flamme – bekommt kein Fieber davon, wird auch nicht verzehrt?‘

Sie halten dich für kraftlos, drum werden sie dich nicht lieben; ja sie werden meinen, sie müßten Erbarmen mit dir haben. In Wirklichkeit aber wirst du das Erbarmen sein, wenn du, unter ihnen lebend, durch deinen Blick ihnen das Herz beschwichtigst.

Beim Licht dieser Lampe wirst du die glutvollen Dichtungen lesen, gesendet von menschlicher Leidenschaft – und für dich werden sie tiefer sein. Die Musik der Violinen wirst du hören, und wenn du dann in die Gesichter der Lauschenden schaut, wirst du merken, daß du besser leiden und besser dich freuen kannst. Wenn der Priester, trunken in seinem Glauben, zu dir sprechen will, wird er in deinen Augen finden eine sanfte und bleibende Trunkenheit in Gott. Dann wird er zu dir sprechen: ‚Du hast Ihn immer; ich glühe von Ihm nur in den Augenblicken der Verzückung‘.

Und in den großen Katastrophen des Menschenlebens, wenn die Menschen ihr Gold, ihre Gattin, ihren Liebsten verlieren – die ihre Lampen sind –, erst dann werden sie merken, daß du allein die Reiche warst: denn mit den leeren Händen, mit brachliegendem Schoß, in deinem öden Haus, wird dir das Gesicht überflutet sein vom Schimmer deiner Lampe. Und sie werden sich schämen, daß sie ihr Glück dir angeboten!“¹

Boileau hat gegen Ende von Frankreichs klassischer Literatur-epoche in der Form von Gesetzen und Regeln die Normen aufgestellt, nach denen die Dichter der großen Zeit ohne Regeln gedichtet hatten. Ganz ähnlich – nicht als Gesetze sondern als Normen, die aus dem dichterischen Erlebnis abgeleitet sind – muß man auch die „Zehn Gebote“ auffassen, mit denen Gabriela Mistral ihre kurze *Ars poetica* in Prosa abschließt.² Mit diesen „Zehn Geboten“ habe sie auch hier das letzte Wort:

¹ *Desolación* S. 198.

² „*El Arte*“. *Desolación* S. 197–201. Den „*Decálogo*“ hat Gabriela Mistral mit 30 Jahren geschrieben. Vgl. *Desolación* S. 239 und oben S. 51. – Vgl. Anhang S. 178.

Dekalog des Künstlers

- I. Du sollst die Schönheit lieben! Denn sie ist Gottes Schatten über dem Weltall.
- II. Es gibt keine gottlose (*ateo*) Kunst. Auch wenn du den Schöpfer nicht lieben solltest, wirst du Ihn bezeugen durch dein Schaffen nach Seiner Art.
- III. Du sollst die Schönheit nicht den Sinnen als Köder hinwerfen, sondern sollst sie als der Seele natürliche Nahrung spenden.
- IV. Sie soll dir nicht Vorwand sein zu Unzucht und Eitelkeit, sondern Dienst eines göttlichen Amtes.
- V. Du sollst sie nicht auf den Jahrmärkten suchen, sollst auch dein Werk nicht auf Jahrmärkte tragen. Denn die Schönheit ist Jungfrau; und die Frau auf den Jahrmärkten, das ist nicht sie.
- VI. Aus deinem Herzen soll die Schönheit aufsteigen in deinen Gesang und zuerst soll sie dich selbst geläutert haben.
- VII. Deine Schönheit soll auch Erbarmen heißen und sie soll das Herz der Menschen trösten.
- VIII. Du sollst dein Werk zur Welt bringen wie einen Sohn, sollst hineingießen dein Blut aus uralten Tagen.
- IX. Nicht soll dir die Schönheit einschläferndes Opium sein sondern ein edler Wein, der dich zur Tat entfachen kann. Denn hörst du auf, Mann oder Frau zu sein, wirst du aufhören, ein Künstler zu sein.
- X. Aus jedem Schaffen sollst du beschämt hervorkommen: denn es reichte nicht heran an die Höhe deines Traumes.

ANHANG¹

LOS SONETOS DE LA MUERTE

I

*Del nicho helado en que los hombres te pusieron,
te bajaré a la tierra humilde y soleada.
Que he de dormirme en ella los hombres no supieron,
y que hemos de soñar sobre la misma almohada.*

*Te acostaré en la tierra soleada con una
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,
y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna
al recibir tu cuerpo de niño dolorido.*

*Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas,
y en la azulada y leve polvareda de luna,
los despojos livianos irán quedando presos.*

*Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,
¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna
bajará a disputarme tu puñado de huesos!*

II

*Este largo cansancio se hará mayor un día,
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir
arrastrando su masa por la rosada vía,
por donde van los hombres, contentos de vivir . . .*

*Sentirás que a tu lado cavan briosamente,
que otra dormida llega a la quieta ciudad.
Esperaré que me hayan cubierto totalmente . . .
¡y después hablaremos por una eternidad!*

*Sólo entonces sabrás el por qué, no madura
para las hondas huesas tu carne todavía,
tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir.*

¹ Der Anhang will nicht eine Anthologie bieten, sondern bringt im spanischen Wortlaut die längeren Stücke, um den Text der Abhandlung zu entlasten.

*Se hará luz en la zona de los sinos, oscura;
sabrás que en nuestra alianza signo de astros había
y, roto el pacto enorme, tenías que morir . . .*

III

*Malas manos tomaron tu vida desde el día
en que, a una señal de astros, dejara su plantel
nevado de azucenas. En gozo florecía.
Malas manos entraron trágicamente en él . . .*

*Y yo dije al Señor: — «Por las sendas mortales
le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar!
¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales
o le hundes en el largo sueño que sabes dar!*

*¡No le puedo gritar, no le puedo seguir!
Su barca empuja un negro viento de tempestad.
Retórnalo a mis brazos o le sigas en flor.»*

*Se detuvo la barca rosa de su vivir . . .
¿Que no sé del amor, que no tuve piedad?
¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!
(Desolación p. 88)*

IV

*Los muertos llaman. Los que allá pusimos
con los labios en cruz y el labio frío,
suelen desperezarse; los que quisimos,
nos ven vivir ¡y les parece impío!*

*Llaman, y a la celeste algarabía
de nuestro carnaval de sangre y risa,
llega a entenebrecernos la alegría
ese loro gritar de la ceniza.*

*El también clama, pide que en la senda
el paso apure, y que mi cuerpo extienda
pronto en su huesa, angosta como herida.*

*Cierro el oído para no escucharlo;
quiero con carcajadas ahogarlo
¡y el clamor crece hasta llenar la vida!*

V

*Yo elegí entre otros, soberbios y gloriosos,
este destino, aqueste oficio de ternura,
un poco temerario, un poco tenebroso,
de ser un jaramago sobre su sepultura.*

*Los hombres pasan, pasan, exprimiendo en la boca
una canción alegre y siempre renovada
que ahora es la lasciva, y mañana la loca,
y mañana la mística . . . Yo elegí esta invariada*

*canción con la que arrullo un muerto que fué ajeno
en toda realidad, y en todo ensueño mío;
que gustó de otro labio, descansó en otro seno;*

*pero que en esta hora definitiva y larga
sólo es del labio siervo, del jaramago pio
que le hace el dormir dulce sobre la tierra amarga.*

(Homenaje p. 8)

BALADA

*Él pasó con otra;
yo le ví pasar.
Siempre dulce el viento
y el camino en paz.
¡ Y estos ojos míseros
le vieron pasar!*

*Él va amando a otra
por la tierra en flor.
Ha abierto el espino;
pasa una canción.
¡ Y él va amando a otra
por la tierra en flor!*

*Él besó a la otra
a orillas del mar;
resbaló en las olas
la luna de azahar.
¡ Y no untó mi sangre
la extensión del mar!*

*Él irá con otra
por la eternidad.
Habrá cielos dulces.
(Dios quiere callar)
¡Y él irá con otra
por la eternidad!
(Desolación p. 82)*

ÉXTASIS

*Ahora, Cristo, bájame los párpados,
pon en la boca escarcha,
que están de sobra ya todas las horas
y fueron dichas todas las palabras.*

*Me miró, nos miramos en silencio
mucho tiempo, clavadas,
como en la muerte, las pupilas. Todo
el estupor que blanquea las caras
en la agonía, albeaba nuestros rostros.
¡Tras de ese instante, ya no resta nada!*

*Me habló convulsamente;
le hablé, rotas, cortadas
de plenitud, tribulación y angustia,
las confusas palabras.
Le hablé de su destino y mi destino,
amasijo fatal de sangre y lágrimas.*

*Después de esto ¡lo sé! no queda nada.
¡Nada! Ningún perfume que no sea
diluido al rodar sobre mi cara.*

*Mi oído está cerrado,
mi boca está sellada.
¡Qué va a tener razón de ser ahora
para mis ojos en la tierra pálida!
¡ni las rosas sangrientas
ni las nieves calladas!*

*Por eso es que te pido,
Cristo, al que no clamé de hambre angustiada:
¡ahora, pára mis pulsos,
y mis párpados baja!*

*Defiéndeme del viento
la carne en que rodaron sus palabras;
librame de la luz brutal del día
que ya viene, esta imagen.
Recíbeme, voy plena,
¡tan plena voy como tierra inundada!*
(*Desolación* p. 72)

VOTO

*Dios me perdone este libro amargo y los hombres que sienten la vida
como dulzura me lo perdonen también.*

*En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el
cual la canción se ensangrentó para aliviarme. Lo dejo trás de mí como
a la hondonada sombría y por laderas más clementes subo hacia las
mesetas espirituales donde una ancha luz caerá sobre mis días. Yo can-
taré desde ellas las palabras de la esperanza, cantaré como lo quiso
un misericordioso, para «consolar al los hombres.» A los treinta años,
cuando escribí el «Decálogo del Artista,» dije este Voto.*

Dios y la Vida me dejen cumplirlo.

G. M.

(*Desolación* p. 239)

AL PUEBLO HEBREO

(*Matanzas de Polonia*)

*Raza judía, carne de dolores,
raza judía, río de amargura:
como los cielos y la tierra, dura
y crece aún, tu selva de clamores.*

*Nunca han dejado orearse tus heridas;
nunca han dejado que a sombrear te tiendas,
para estrujar y renovar tu venda,
más que ninguna rosa enrojecida.*

*Con tus gemidos se ha arrullado el mundo,
y juega con las hebras de tu llanto.
Los surcos de tu rostro, que amo tanto,
son cual llagas de sierra de profundos.*

*Temblando mecen su hijo las mujeres,
temblando siega el hombre su gavilla.*

*En tu soñar se hincó la pesadilla
y tu palabra es sólo el «¡miserere!»*

*Raza judía, y aun te resta pecho
y voz de miel, para alabar tus lares,
y decir el «Cantar de los Cantares»
con lengua, y labio, y corazón deshechos.*

*En tu mujer camina aún María.
Sobre tu rostro va el perfil de Cristo;
por las laderas de Sión le han visto
llamarte en vano, cuando muere el día . . .*

*Que tu dolor en Dimas le miraba
y Él dijo a Dimas la palabra inmensa,
y para ungir sus pies busca la trenza
de Magdalena ¡y la halla ensangrentada!*

*¡Raza judía, carne de dolores,
raza judía, río de amargura:
como los cielos y la tierra, dura
y crece tu ancha selva de clamores!*
(Desolación p. 18)

JUGADORES

— *«Jugamos nuestra vida
y bien se nos perdió.
Era robusta y ancha
como montaña al sol;*

*Y se parece al bosque
raído, y al dragón
cortado, y al mar seco,
y a ruta sin veedor.*

*La jugamos por nuestra,
como sangre y sudor,
y era para la dicha
y la Resurrección.*

*Otros jugaban dados,
otros colmado arcón;
nosotros, los frenéticos,
jugamos lo mejor.*

*Fué más fuerte que vino
y que agua de turbión
ser en la mesa el dado
y ser el jugador.*

*Creímos en azares,
en el sí y en el no.
Jugábamos, jugando,
infierno y salvación.*

*No nos guarden la cara,
la marcha ni la voz;
ni nos hagan fantasma
ni nos vuelvan canción.*

*Ni nombre ni semblante
guarden del jugador.
¡Volveremos tan nuevos
como ciervo y alción!*

*Si otra vez asomamos,
si hay segunda ración,
traer, no traeremos
cuerpo de jugador.»*

(Tala p. 116)

NOTA

Una tarde, paseando por una calle miserable de Temuco, vi a una mujer del pueblo, sentada a la puerta de su rancho. Estaba próxima a la maternidad, y su rostro revelaba una profunda amargura.

Pasó delante de ella un hombre, y le dijo una frase brutal, que la hizo enrojecer.

Yo sentí en ese momento toda la solidaridad del sexo, la infinita piedad de la mujer para la mujer, y me alejé pensando:

— Es una de nosotras quien debe decir (ya que los hombres no lo han dicho) la santidad de este estado doloroso y divino. Si la misión del arte es embellecerlo todo, en una inmensa misericordia, ¿por qué no hemos purificado, a los ojos de los impuros, esto?

Y escribí los poemas que preceden, con intención casi religiosa.

Algunas de esas mujeres que para ser castas necesitan cerrar los ojos sobre la realidad cruel pero fatal, hicieron de estos poemas un comentario ruin, que me entristeció, por ellas mismas. Hasta me insinuaron que los eliminase de un libro.

En esta obra egotista, empequeñecida a mis propios ojos por ese egotismo, tales prosas humanas tal vez sean lo único en que se canta la Vida total. ¿Había de eliminarlas?

¡No! Aquí quedan, dedicadas a las mujeres capaces de ver que la santidad de la vida comienza en la maternidad, la cual es, por lo tanto, sagrada. Sientan ellas la honda ternura con que una mujer que apacienta por la tierra los hijos ajenos, mira a las madres de todos los niños del mundo!

(Desolación p. 180)

CUÉNTAME, MADRE...

Madre, cuéntame todo lo que sabes por tus viejos dolores. Cuéntame cómo nace y cómo viene su cuerpecillo, entrabado con mis vísceras.

Dime si buscará solo mi pecho o si se lo debo ofrecer, incitándolo.

Dame tu ciencia de amor ahora, madre. Enséñame las nuevas caricias, delicadas, más delicadas que las del esposo.

¿Cómo limpiaré su cabecita, en los días sucesivos? ¿Y cómo lo liaré para no dañarlo?

Enséñame, madre, la canción de cuna con que me meciste. Ésa lo hará dormir mejor que otras canciones.

(Desolación p. 177)

POEMAS DE LA MADRE MÁS TRISTE

Arrojada

Mi padre dijo que me echaría, gritó a mi madre que me arrojaría esta misma noche.

La noche es tibia; a la claridad de las estrellas, yo podría caminar hasta la aldea próxima; pero ¿y si nace en estas horas? Mis sollozos le han llamado tal vez; tal vez quiera salir por ver mi cara. Y tiritaría bajo el aire crudo, aunque yo lo cubriera.

¿Para qué viniste?

¿Para qué viniste? Nadie te amará aunque eres hermoso, hijo mío. Aunque sonrías graciosamente, como los demás niños, como el menor de mis hermanitos, no te besaré sino yo, hijo mío. Y aunque tus manitas se agiten buscando juguetes, no tendrás para tus juegos sino mi seno y la hebra de mis lágrimas, hijo mío.

¿Para qué viniste, si el que te trajo te odió al sentirte en mi vientre?

¡Pero no! Para mí viniste; para mí que estaba sola, hasta cuando me oprimía él entre sus brazos, hijo mío!

(Desolación p. 179)

EL NIÑO SOLO

*Como escuchase un llanto, me paré en el repecho
y me acerqué a la puerta del rancho del camino.
Un niño de ojos dulces me miró desde el lecho
¡y una ternura inmensa me embriagó como un vino!*

*La madre se tardó, curvada en el barbecho;
el niño, al despertar, buscó el pezón de rosa
y rompió en llanto . . . Yo lo estreché contra el pecho,
y una canción de cuna me subió, temblorosa . . .*

*Por la ventana abierta la luna nos miraba.
El niño ya dormía, y la canción bañaba,
como otro resplandor, mi pecho enriquecido . . .*

*Y cuando la mujer, trémula, abrió la puerta,
me vería en el rostro tanta ventura cierta
¡que me dejó el infante en los brazos dormido!*
(Desolación p. 26)

CANCIÓN AMARGA

*¡Ay! ¡Juguemos, hijo mío,
a la reina con el rey!*

*Este verde campo es tuyo.
¿De quién más podría ser?
Las oleadas de la alfalfa
para ti se han de mecer.*

*Este valle es todo tuyo
¿De quién más podría ser?
Para que los disfrutemos
los pomares se hacen miel.*

*(¡Ay! ¡No es cierto que tiritas
como el Niño de Belén
y que el seno de tu madre
se secó de padecer!)*

*El cordero está espesando
el vellón que he de tejer.
Y son tuyas las majadas.
¿De quién más podrían ser?*

*Y la leche del establo
que en la ubre ha de correr
y el manojo de las mieses.
¿De quién más podrían ser?*

*(¡Ay! ¡No es cierto que tiritas
como el Niño de Belén
y que el seno de tu madre
se secó de padecer!)*

*¡Sí! ¡Juguemos, hijo mío,
a la reina con el rey!*

(Desolación p. 155)

LA ORACIÓN DE LA MAESTRA

¡Señor! Tú que enseñaste, perdona que yo enseñe; que lleve el nombre de maestra, que Tú llevaste por la Tierra.

Dame el amor único de mi escuela; que ni la quemadura de la belleza sea capaz de robarle mi ternura de todos los instantes.

Maestro, hazme perdurable el fervor y pasajero el desencanto. Arranca de mí este impuro deseo de justicia que aun me turba, la mezquina insinuación de protesta que sube de mí cuando me hieren. No me duela la incomprensión ni me entristezca el olvido de las que enseñé.

Dame el ser más madre que las madres, para poder amar y defender como ellas lo que no es carne de mis carnes. Alcance a hacer de una de mis niñas mi verso perfecto y a dejarte en ella clavada mi más penetrante melodía, para cuando mis labios no canten más.

Muéstrame posible tu Evangelio en mi tiempo, para que no renuncie a la batalla de cada día y de cada hora por él.

Pon en mi escuela democrática el resplandor que se cernía sobre tu corro de niños descalzos.

Hazme fuerte, aun en mi desvalimiento de mujer, y de mujer pobre; hazme despreciadora de todo poder que no sea puro, de toda presión que no sea la de tu voluntad ardiente sobre mi vida.

¡Amigo, acompáñame!, ¡sosténme! Muchas veces no tendré sino a Ti a mi lado. Cuando mi doctrina sea más casta y más quemante mi*

* Variante (*Antología* p. 242): cabal.

verdad, me quedaré sin los mundanos; pero Tú me oprimirás entonces contra tu corazón, el que supo harto de soledad y desamparo. Yo no buscaré sino en tu mirada la dulzura de las aprobaciones.

Dame sencillez y dame profundidad; librame de ser complicada o banal en mi lección cotidiana.

Dame el levantar los ojos de mi pecho con heridas, al entrar cada mañana a mi escuela. Que no lleve a mi mesa de trabajo mis pequeños afanes materiales, mis mezquinos dolores de cada hora.

Aligérame la mano en el castigo y suavízamela más en la caricia. ¡Reprenda con dolor para saber que he corregido amando!

Haz que haga de espíritu mi escuela de ladrillos. Le envuelva la llamarada de mi entusiasmo su atrio pobre, su sala desnuda. Mi corazón le sea más columna y mi buena voluntad más oro que las columnas y el oro de las escuelas ricas.

Y, por fin, recuérdame desde la palidez del lienzo de Veldzquez, que enseñar y amar intensamente sobre la Tierra es llegar al último día con el lanzazo de Longinos de costado a costado. (Desolación p. 165)

PIECECITOS

*Piececitos de niño,
azulosos de frío,
¡cómo os ven y no os cubren,
Dios mío!*

*¡Piececitos heridos
por los guijarros todos,
ultrajados de nieves
y lodos!*

*El hombre ciego ignora
que por donde pasáis,
una flor de luz viva
dejáis;*

*Que allí donde ponéis
la plantita sangrante,
el nardo nace más
fragante.*

*Sed, puesto que marcháis
por los caminos rectos,
heroicos como soís
perfectos.*

*Piececitos de niño,
dos joyitas sufrientes,
¡cómo pasan sin veros
las gentes!*

(*Ternura* p. 125)

TODO ES RONDA

*Los astros son rondas de niños,
jugando la tierra a espiar . . .
Los trigos son talles de niñas
jugando a ondular . . ., a ondular . . .*

*Los ríos son rondas de niños
jugando a encontrarse en el mar . . .
Las olas son rondas de niñas
jugando la Tierra a abrazar . . .*
(*Ternura* p. 76)

¿EN DÓNDE TEJEMOS LA RONDA?

*¿ En dónde tejemos la ronda ?
¿ La haremos a orillas del mar ?
El mar danzará con mil olas
haciendo una trenza de azahar.*

*¿ La haremos al pie de los montes ?
El monte nos va a contestar.
¡ Será cual si todas quisiesen,
las piedras del mundo, cantar !*

*¿ La haremos, mejor, en el bosque ?
La voz y la voz va a trenzar,
y cantos de niños y de aves
se irán en el viento a besar.*

*¡ Haremos la ronda infinita !
¡ La iremos al bosque a trenzar,
la haremos al pie de los montes
y en todas las playas del mar !*
(*Ternura* p. 56)

APEGADO A MÍ

*Velloncito de mi carne,
que en mi entraña yo tejí,
velloncito friolento,
¡duérmete apegado a mí!*

*La perdiz duerme en el trébol
escuchándole latir:
no te turben mis alientos,
¡duérmete apegado a mí!*

*Hierbecita temblorosa
asombrada de vivir,
no te sueltes de mi pecho:
¡duérmete apegado a mí!*

*Yo que todo lo he perdido
ahora tiemblo de dormir.
No resbales de mi brazo:
¡duérmete apegado a mí!*
(*Ternura p. 18*)

FUEGO

*Como la noche ya se vino
y con su raya va a borrarte,
vamos a casa por el camino
de los ganados y del Arcángel.
Ya encendieron en casa el Fuego
que en espinos montados arde.
Es el Fuego que mataría
y sólo sabe solazarte.
Salta en aves rojas y azules
puede irse y quiere quedarse.
En donde estabas, lo tenías.
Está en mi pecho sin quemarte,
y está en el canto que te canto.
¡Amalo donde lo encontrases!
En la noche, el frío y la muerte,
bueno es el Fuego para adorarse,
¡y bendito para seguirlo,
hijo mío, de ser Arcángel!*
(*Ternura p. 120*)

LA FLOR DE CUATRO PÉTALOS

Mi alma fué un tiempo un gran árbol en que se enrojecía un millón de frutos. Entonces el sólo mirarme daba plenitud; oír cantar bajo mis ramas cien aves era una tremenda embriaguez.

Después fué un arbusto, un arbusto retorcido de sobrio ramaje, pero todavía capaz de manar goma perfumada.

Ahora es sólo una flor, una pequeña flor de cuatro pétalos. Uno se llama Belleza, y otro Amor, y están próximos; otro se llama Dolor y el último Misericordia. Así, uno a uno, fueron abriéndose, y la flor no tendrá ninguno más.

Tienen los pétalos en la base una gota de sangre, porque la belleza me fué dolorosa, porque fué mi amor pura tribulación y mi misericordia nació también de una herida . . . (Der Text geht weiter.)

(Desolación p. 194)

LA LÁMPARA

¡Bendita sea mi lámpara! Tiene un mirar humanizado de pura suavidad, de pura dulcedumbre.

Arde en medio de mi cuarto. Su apagado reflejo no hace brillar mis lágrimas que corren por mi pecho . . .

Según el sueño que está en mi corazón, mudo su cabezuela. Para mi oración le doy una lumbre azul, y mi cuarto se hace como la hondura del valle, ahora que no elevo mi plegaria desde el fondo de los valles. Para la tristeza tiene un cristal violeta, y hace a las cosas padecer conmigo . . .

(Der Text geht weiter.)

(Desolación p. 215)

A LOS NIÑOS

Después de muchos años, cuando yo sea un montoncito de polvo callado, jugad conmigo, con la tierra de mis huesos. Si me recoge un albañil, me pondrá en un ladrillo, y quedará clavada para siempre en un muro, y yo odio los nichos quietos. Si me hacen ladrillo de cárcel, enrojeceré de vergüenza oyendo sollozar a un hombre; y si soy ladrillo de una escuela, padeceré también de no poder cantar con vosotros, en los amaneceres.

Mejor quiero ser el polvo con que jugáis en los caminos del campo. Oprimidme: he sido vuestra; deshacedme, porque os hice; pisadme, porque no os di toda la verdad y toda la belleza. O, simplemente, cantad y corred sobre mí, para besaros los pies amados . . .

Decid, cuando me tengáis en las manos, un verso hermoso y crepitaré de placer entre vuestros dedos. Me empujaré para miraros, buscando entre vosotros los ojos, los cabellos de los que enseñé.

Y cuando hagáis conmigo cualquier imagen, rompedla a cada instante, que a cada instante me rompieron los niños de amor y de dolor!

(Desolación p. 183)

LA TIERRA

*Niño indio, si estás cansado,
tú te acuestas sobre la Tierra,
y lo mismo si estás alegre,
hijo mío, juega con ella . . .*

*Se oyen cosas maravillosas
al tambor indio de la Tierra:
se oye el fuego que sube y baja
buscando el cielo, y no sosiega.
Rueda y rueda, se oyen los ríos
en cascadas que no se cuentan.
Se oyen mugir los animales;
se oye el hacha comer la selva.
Se oyen sonar telares indios.
Se oyen trillas, se oyen fiestas.*

*Donde el indio lo está llamando,
el tambor indio le contesta,
y tañe cerca y tañe lejos,
como el que huye y que regresa . . .*

*Todo lo toma, todo lo carga
el lomo santo de la Tierra:
lo que camina, lo que duerme,
lo que retoza y lo que pena;
y lleva vivos y lleva muertos
el tambor indio de la Tierra.*

*Cuando muera, no llores, hijo:
pecho a pecho ponte con ella
y si sujetas los alientos
como que todo o nada fueras,
tú escucharás subir su brazo
que me tenía y que me entrega*

*y la madre que estaba rota
tú la verás volver entera.*

(Ternura p. 123)

Varianten des vorstehenden Gedichtes in der *Antología* S. 229:
Letzte Zeile der 3. Strophe:

de que huye y de que regresa . . .

Die beiden letzten Strophen lauten hier:

*Todo lo carga, todo lo toma
y no hay tesoro que lo pierda,
y lleva a cuestras, lo que duerme,
lo que camina y que navega,
y lleva a vivos y lleva a muertos
el tambor indio de la Tierra.*

*Cuando muera, no llores, hijo:
pecho a pecho ponte con ella;
te sujetas pulso y aliento
como que todo o nada fueras,
y la madre que viste rota
la sentirás volver entera,
y oirás, hijo, día y noche,
caminar viva tu madre muerta!*

MECIENDO

*El mar sus millares de olas
mece, divino.*

*Oyendo a los mares amantes,
mezo a mi niño.*

*El viento errabundo en la noche
mece los trigos.*

*Oyendo a los vientos amantes,
mezo a mi niño.*

*Dios Padre sus miles de mundos
mece sin ruido.*

*Sintiendo su mano en la sombra
mezo a mi niño.*

(Ternura p. 9)

RUTH

I

*Ruth moabita a espigar va a las eras,
aunque no tiene ni un campo mezquino.
Piensa que es Dios dueño de las praderas
y que ella espiga en un predio divino.*

*El sol caldeo su espalda acuchilla,
baña terrible su dorso inclinado;
arde de fiebre su leve mejilla,
y la fatiga le rinde el costado.*

*Booz se ha sentado en la parva abundosa.
El trigal es una onda infinita,
desde la sierra hasta donde él reposa,*

*que la abundancia ha cegado el camino . . .
¡ Y en la onda de oro la Ruth moabita
viene, espigando, a encontrar su destino!*

II

*Booz miró a Ruth, y a los recolectores
dijo: «Dejad que recoja confiada . . .»
Y sonrieron los espigadores,
viendo del viejo la absorta mirada . . .*

*Eran sus barbas dos sendas de flores,
su ojo dulzura, reposo el semblante;
su voz pasaba de alcor en alcores,
pero podía dormir a un infante . . .*

*Ruth lo miró de la planta a la frente,
y fué sus ojos saciados bajando,
como el que bebe en inmensa corriente . . .*

*Al regresar a la aldea, los mozos
que ella encontró la miraron temblando.
Pero en su sueño Booz fué su esposo . . .*

III

*Y aquella noche el patriarca en la era
viendo los astros que latén de anhelo,*

*recordó aquello que a Abraham prometiera
Jehová: más hijos que estrellas dió al cielo.*

*Y suspiró por su lecho baldío,
rezó llorando, e hizo sitio en la almohada
para la que, como baja el rocío,
hacia él vendría en la noche callada.*

*Ruth vió en los astros los ojos con llanto
de Booz llamándola, y estremecida,
dejó su lecho, y se fué por el campo . . .*

*Dormía el justo, hecho paz y belleza.
Ruth, más callada que espiga vencida,
puso en el pecho de Booz su cabeza.*

(Desolación p. 21)

JESÛS

*Haciendo la ronda
se nos fué la tarde.
El sol ha caído:
la montaña no arde.*

*Pero la ronda seguirá
aunque en el cielo el sol no está.*

*Danzando, danzando,
la viviente fronda
no lo oyó venir
y entrar en la ronda.*

*Ha abierto el corro, sin rumor,
y al centro está hecho resplandor.*

*Callando va el canto,
callando de asombro.
Se oprimen las manos,
se oprimen temblando.*

*Y giramos alrededor
y sin romper el resplandor . . .*

*Ya es silencio el corro,
ya ninguno canta:*

*se oye el corazón
en vez de garganta.*

*¡Y mirando Su rostro arder,
nos va a hallar el amanecer!
(Ternura p. 67)*

VIERNES SANTO

*El sol de Abril aun es ardiente y bueno
y el surco, de la espera, resplandece;
pero hoy no llenes l'ansia de su seno,
porque Jesús padece.*

*No remuevas la tierra. Deja, mansa,
la mano en el arado; echa las mieses
cuando ya nos devuelvan la esperanza,
que aun Jesús padece.*

*Ya sudó sangre bajo los olivos,
y oyó al que amaba, que negó tres veces.
Mas, rebelde de amor, tiene aún latidos,
¡aun padece!*

*Porque tú, labrador, siembras odiando,
y yo tengo rencor cuando anochece,
y un niño va como un hombre llorando,
Jesús padece.*

*Está sobre el madero todavía
y sed tremenda el labio le estremece.
¡Odio mi pan, mi estrofa y mi alegría,
porque Jesús padece!
(Desolación p. 20)*

CANTO DEL JUSTO

*Pecho, el de mi Cristo,
más que los ocasos,
más, ensangrentado:
¡desde que te he visto
mi sangre he secado!*

*Mano de mi Cristo,
que como otro párpado
tajeada llora :
¡desde que te he visto
la mía no implora!*

*Brazos de mi Cristo,
brazos extendidos
sin ningún rechazo :
¡desde que os he visto
existe mi abrazo!*

*Costado de Cristo,
otro labio abierto
regando la vida :
¡desde que te he visto
rasgué mis heridas!*

*Mirada de Cristo,
por no ver su cuerpo,
al cielo elevada :
¡desde que te he visto
no miro mi vida
que va ensangrentada!*

*Cuerpo de mi Cristo,
te miro pendiente,
aún crucificado.
¡Yo cantaré cuando
te hayan desclavado!*

*¿ Cuándo será ? ¿ Cuándo ?
¡ Dos mil años hace
que espero a tus plantas,
y espero llorando!*

(Desolación p. 27)

AL OÍDO DE CRISTO

I

*¡ Cristo, el de las carnes en gajos abiertas ;
Cristo, el de las venas vaciadas en ríos :
estas pobres gentes del siglo están muertas
de una laxitud, de un miedo, de un frío!*

*A la cabecera de sus lechos eres,
si te tienen, forma demasiado cruenta,
sin esas blanduras que aman las mujeres
y con esas marcas de vida violenta.*

*No te escupirían por creerte loco,
no fueran capaces de amarte tampoco
así, con sus ímpetus laxos y marchitos.*

*Porque como Lázaro ya hieden, ya hieden,
por no disgregarse, mejor no se mueven,
¡Ni el amor ni el odio les arrancan gritos!*

II

*Aman la elegancia de gesto y color,
y en la crispadura tuya del madero,
en tu sudar sangre, tu último temblor
y el resplandor cárdeno del Calvario entero,*

*les parece que hay exageración
y plebeyo gusto; el que Tú lloraras
y tuvieras sed y tribulación,
no cuaja en sus ojos dos lágrimas claras.*

*Tienen ojo opaco de infecunda yesca,
sin virtud de llanto, que limpia y refresca;
tienen una boca de suelto botón*

*mojada en lascivia, ni firme ni roja;
¡y como de fines de otoño, así, floja
e impura, la poma de su corazón!*

III

*¡Oh Cristo! un dolor les vuelva a hacer viva
l'alma que les diste y que se ha dormido,
que se la devuelva honda y sensitiva,
casa de amargura, pasión y alarido.*

*¡Garfios, hierros, zarpas, que sus carnes hiendan
tal como se hienden quemadas gavillas;
llamas que a su gajo caduco se prendan,
llamas de suplicio: argollas, cuchillas!*

*¡ Llanto, llanto de calientes raudales
renueve los ojos de turbios cristales
y les vuelva el viejo fuego del mirar!*

*¡ Retóñalos desde las entrañas, Cristo!
Si ya es imposible, si Tú bien lo has visto,
si son paja de eras . . . ¡ desciende a aventar!*

(Desolación p. 15)

DECÁLOGO DEL ARTISTA

- I. Amarás la belleza, que es la sombra de Dios sobre el Universo.*
- II. No hay arte ateo. Aunque no ames al Creador, lo afirmarás creando a su semejanza.*
- III. No darás la belleza como cebo para los sentidos, sino como el natural alimento del alma.*
- IV. No te será pretexto para la lujuria ni para la vanidad, sino ejercicio divino.*
- V. No la buscarás en las ferias ni llevarás tu obra a ellas, porque la Belleza es virgen y la que está en las ferias no es Ella.*
- VI. Subirá de tu corazón a tu canto y te habrá purificado a ti el primero.*
- VII. Tu belleza se llamará también misericordia, y consolará el corazón de los hombres.*
- VIII. Darás tu obra como un hijo, poniendo en ella tu sangre de mil días.*
- IX. No te será la belleza opio adormecedor, sino vino generoso que te encienda para la acción, pues si dejas de ser hombre o mujer, dejarás de ser artista.*
- X. De toda creación saldrás con vergüenza, porque fué inferior a tu sueño.*

(Desolación p. 200)