

II. Gabriela Mistral | Visualisieren

Abbildung 3: Reisewege Gabriela Mistral



Als 1889 im entlegenen chilenischen Valle de Elqui Lucila Godoy Alcayaga auf die Welt kam, ahnte niemand, dass sie als Gabriela Mistral zu einer der wichtigs-

ten kulturpolitischen Persönlichkeiten Lateinamerikas werden sollte. Nach ihrer Schulzeit arbeitete Mistral als Lehrerin für Geschichte, Geografie und Spanisch und lernte in Chile den mexikanischen Bildungsminister Vasconcelos kennen, der sie kurze Zeit später in seine Heimat einlud, um an einer Reform mitzuwirken.¹ Im Zuge dieser Bildungsreform wurden zahlreiche Schulen auf dem Land errichtet, Lehrkräfte ausgebildet und Klassiker der Weltliteratur in erschwinglichen Ausgaben gedruckt.² Um die Errungenschaften der mexikanischen Revolution zu sichern, erachtete man die Bildungseinrichtungen als zentrale Instanzen und sprach insbesondere Lehrern eine Sonderrolle zu.³ Ziel der Bildungsreform war nicht zuletzt die Erschaffung einer mexikanischen Identität, was auch durch die Integration autochthoner Gemeinden in staatliche Strukturen, etwa durch die Ausweitung des Spanischunterrichts, erreicht werden sollte.⁴ Durch die Reformen konnten zahlreiche Grundschulen und Bibliotheken auf dem Land errichtet werden und ebenso trugen die Veränderungen in der Bildungspolitik dazu bei, dass zahlreiche Mädchen eine Schule besuchten – in den 1920er und 1930er Jahren erreichte man an mexikanischen Schulen schließlich nahezu Geschlechterparität.⁵

Im Sommer 1922 brach Mistral von Chile auf einem Schiff zunächst nach Havanna auf, wenig später erreichte sie die mexikanische Hafenstadt Veracruz und gelangte von dort mit dem Zug in die Hauptstadt Mexiko-Stadt.⁶ Nach Chile sollte Mistral nach ihrem Aufenthalt in Mexiko nur noch drei Mal für kurze Zeit zurückkehren.⁷ Der Aufenthalt in Mexiko, auf den sich auch die Textauswahl der vorliegenden Studie konzentriert, prägte das soziale und pädagogische Denken Mistrals

-
- 1 Vgl. einschlägig zu Mistrals Biografie: Fiol-Matta, Licia: *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis u.a.: Univ. of Minnesota Press 2002. S. XVIII. Genauer zu Mistrals Beziehung zu Vasconcelos: Weinberg, Liliana: *Gabriela Mistral. Recado para América*. In: *Revista de Historia de América* 152 (2016). S. 11-41. S. 17f. Und: Schneider, Luis Mario: *Gabriela Mistral en México. Una devota del misionerismo vasconcelista*. In: *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina*. Hg. von Gastón Lillo u. Guillermo J. Renart. Ottawa, Santiago: Univ. d'Ottawa, Ed. de la Universidad de Chile 1997. S. 147-158. S. 148f.
 - 2 Vgl. Benjamin, Thomas: *Rebuilding the Nation*. In: *The Oxford History of Mexico*. Hg. von William Beezley u. Michael C. Meyer. Oxford u.a.: OUP 2010. S. 438-470. S. 450.
 - 3 Vgl. ebd. S. 451f.
 - 4 Vgl. ebd. Wie Fiol-Matta ausführt, erhielt gerade die visuelle Kultur, etwa der Muralismus, eine tragende Rolle in diesem Staatsprojekt. In ihrer Studie kommt Fiol-Matta immer wieder auf die Rolle des Visuellen bei Mistral zu sprechen, das sie an die Bedeutung populärer Literatur und Folklore rückbindet, vgl. dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 72, 161ff.
 - 5 Vgl. dazu Benjamin, T.: *Rebuilding the Nation*. S. 451.
 - 6 Zu diesen Zusammenhängen ausführlich Schneider, L. M.: *Gabriela Mistral en México*. S. 150ff.
 - 7 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XIX.

nachhaltig, wofür nicht zuletzt der Kontakt mit den autochthonen Kulturen entscheidend war.⁸

Nach ihrer Reise in das postrevolutionäre Mexiko nahm Mistral verschiedene diplomatische Ämter an und begann regelmäßig für Zeitungen aus ganz Lateinamerika zu schreiben.⁹ Als Konsul Chiles konnte sie ihren Arbeits- und Wohnort auf drei Kontinenten frei wählen und lebte in Spanien, Portugal, Frankreich, Brasilien, Italien, den Vereinigten Staaten und Ende der 1940er Jahre erneut in Mexiko.¹⁰ Hinzu kamen weitere Reisen, die sie Mitte der 1930er Jahre unter anderem nach Uruguay, Argentinien, Ecuador und Kuba führten.¹¹ Bis zu ihrem Tod lehrte Mistral an verschiedenen Colleges in den USA hispanoamerikanische Geschichte und Literatur und avancierte dadurch zu einer Vorreiterin der Latin American Studies.¹²

Auch als sie nicht mehr als Lehrerin arbeitete, bezeichnete sich Mistral selbst in ihren Texten immer wieder als ›maestra‹ [Lehrerin]. Es würde sie daher wahrscheinlich freuen, dass man ihrer in Lateinamerika bis heute als ›maestra de América‹ [Lehrerin Amerikas] gedenkt.¹³ Doch trotz ihrer zentralen Bedeutung für die Kulturgeschichte Lateinamerikas und der Auszeichnung ihrer Lyrik mit dem Nobelpreis ist ihre Prosa unbekannt geblieben. Im Folgenden wende ich mich diesen wenig rezipierten Prosaschriften zu und gehe der These nach, dass es in diesen Texten um eine Veranschaulichung der geografischen und kulturellen Landschaften Lateinamerikas geht.¹⁴ Mistral visualisiert den Kontinent, um seine Bewohner, die sozialen Probleme, marginalisierten Gruppen und Kulturen *sichtbar* zu machen.¹⁵

8 Vgl. Arrigoitia, Luis de: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. Río Piedras: Ed. de la Universidad de Puerto Rico 1989. S. 12.

9 Vgl. etwa ebd. S. 16.

10 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XIX.

11 Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 20.

12 Vgl. Weinberg, L.: *Gabriela Mistral*. S. 14, 24.

13 Zu diesem Epitheton Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XIIIff. Siehe weiterführend Klengel, Susanne: *Gabriela Mistral (1945)*. In: *Nobelpreisträgerinnen. 14 Schriftstellerinnen im Porträt*. Hg. von Claudia Olk u. Susanne Zepp. Berlin, Boston: De Gruyter 2019. S. 87-107. S. 89f.

14 Luis de Arrigoitia arbeitet in seiner Studie die Erschaffung neuer Formen und Gattungen heraus und erkennt gerade in der Prosa das Innovationspotential Mistrals, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. XIII. Für eine weitere Studie zu Mistrals Prosa siehe Valdés Gajardo, Enrique: *La prosa de Gabriela Mistral. Época y estilo*. Concepción (Chile): Ediciones Literatura Americana Reunida 2007.

15 Die Bedeutung des Sichtbarmachens deutet ebenfalls Ana Kaminsky an, siehe dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje. Victoria Ocampo and Gabriela Mistral*. In: *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*. Hg. von Elizabeth Mittman u. Ruth-Ellen Boetcher Joeres. Bloomington: IU Press 1993. S. 113-130. S. 125.

Im Gegensatz zu Michaux und Andrade prägte das Reisen die gesamte Biografie Mistrals. Die Orte ihrer Reise wurden mitunter zu Lebensmittelpunkten. Diese Sesshaftigkeit spiegelt sich auch in ihrer kleinen Reiseprosa wider, die sehr viel stärker auf die Darstellung langfristiger Beobachtungen, Erinnerungen und mit den Orten verbundenen Wissenstraditionen abzielt, als es in den zwei weiteren Kapiteln der vorliegenden Studie zu Andrade und Michaux der Fall sein wird. Licia Fiol-Matta, die mit ihrer Monografie *A Queer Mother for the Nation* einen zentralen Beitrag zur Erforschung der Selbstinszenierung Mistrals und ihrem changierenden Verhältnis zum Staat geliefert hat, vermutet, diese habe Chile aufgrund ihrer Sexualität verlassen – möglicherweise waren Mistrals Reisen damit auch ein Exil.¹⁶

II.1 Visualisieren

»Mirar« [sehen] ist eines der meistgebrauchten Verben in Mistrals kleiner Reiseprosa, die das Sehen dramatisiert und reflektiert. Das Visualisieren erfüllt hierbei verschiedene Zwecke: Es soll den Lesern Lateinamerika vor Augen führen und das Wissen über den Kontinent und seine (autochthonen) Kulturen veranschaulichen. Im Folgenden interessiere ich mich vor allem für Wissen *in* Literatur, wobei ich Wissen, wie allgemein üblich, als »sichere, gewisse Erkenntnis« auffasse, die einen »Anspruch auf die objektive Zugänglichkeit der für wahr gehaltenen Überzeugungen«¹⁷ hegt. Bereits in der Einleitung habe ich auf Pratts Ziel, die Dekolonisierung von Wissen, verwiesen. Hierfür ist auch ein Essay von Walter Mignolo hilfreich, in dem dieser ausführt, was unter dekolonisierter Epistemologie zu verstehen sei: Für Mignolo ist zentral, von *wem* Wissen zu *welchem* Zweck hervorgebracht wird.¹⁸ Es ist mehr als bezeichnend, dass er zur Veranschaulichung seiner Thesen die Anthropologie¹⁹ als Beispiel privilegiert und genauer, die Arbeiten der Maori-Anthropologin Linda Tuhiwai Smith. Dieser gehe es in ihrer Forschung, so Mignolo, nicht um die Weiterentwicklung der Disziplin der Anthropologie, sondern um die Zwecke der Maori. Gerade das Engagement in der Wissensproduktion, so zeige

16 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XXII, 163.

17 Busche, Hubertus: Wissensräume. Ein systematischer Versuch. In: *Räume des Wissens. Grundpositionen in der Geschichte der Philosophie*. Hg. von Karen Joisten. Bielefeld: transcript 2010. S. 17-30. S. 20, 22. Herv. i. O.

18 Vgl. Mignolo, Walter D.: *Decolonizing Western Epistemology/Building Decolonial Epistemologies*. In: *Decolonizing Epistemologies. Latina/o Theology and Philosophy*. Hg. von Ada María Isasi-Díaz u. Eduardo Mendieta. New York: Fordham University Press 2012. S. 19-43. S. 42.

19 In der vorliegenden Studie ziehe ich den spezifischeren Begriff der Ethnografie vor, rekuriere jedoch immer dann auf die Anthropologie, wenn ich einen Text referiere, der sich ausdrücklich auf diesen Terminus bezieht, wie es mitunter James Clifford tut, vgl. Kapitel III.1.

auch das Beispiel Smith, dekolonisiere Wissen.²⁰ Für die Zusammenhänge meiner Studie bedeutet dies, mit Mignolo gesprochen, dass Mistral und Andrade bereits durch ihr lokales Engagement für die Wissensproduktion an einer Dekolonisation der Epistemologie mitwirkten.

Der europäische Reisebericht räumte dem Sehsinn spätestens seit dem 19. Jahrhundert einen großen Platz ein; in Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur* spiegelte sich die Vorherrschaft des Visuellen bereits im Titel wider.²¹ Humboldt imaginierte die Natur als Gemälde und definierte sein Schreiben als die Anfertigung eines bildnerischen Werks.²² Der Wissenschaftler rang mit der Sprache und betrachtete die Malerei als ideale Repräsentationsform der Natur.²³ Die textuellen und bildnerischen Werke erfüllten bei Humboldt zudem den konkreten Zweck, die Einbildungskraft zu nähren und die Ausbildung einer Phantasiewelt im »Innern« zu unterstützen, auch wenn sie nur »Ersatz« der tatsächlichen Erfahrung des Reisens sein konnten.²⁴

Für die Tradition des Reiseberichts ist Visualität, nach Humboldt, also ein Ideal. Als Geografielehrerin kannte Mistral die Schriften des preußischen Gelehrten und mitunter zitierte sie diese als Beispiel für das »contar la tierra«²⁵ [Erzählen der Erde]. Das Visualisieren bei Mistral weist vielfache Parallelen zur Beschreibung bzw. *ekphrasis* der antiken Rhetorik auf. Der Begriff der *ekphrasis* ist jedoch nicht mit der gegenwärtigen Bedeutung des Wortes als Bildbeschreibung gleichzusetzen, ganz im Gegenteil: *ekphrasis* bezeichnete jegliche Beschreibungen und war in der griechischen Kaiserzeit eine Unterkategorie der Progymnasmata, rhetorischer

20 Vgl. Mignolo, W. D.: Decolonizing Western Epistemology/Building Decolonial Epistemologies. S. 33ff.

21 Ette führt die Bedeutung des Visuellen auch im Hinblick auf Parallelen zwischen Reisebericht und Autobiografie aus, vgl. dens.: Literatur in Bewegung. S. 45. Siehe weiterführend zur Dominanz des Sehsinns Fabian, Johannes: Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press 2014. S. 7, 67, u.ö.

22 Vgl. Humboldt, Alexander von: Über die Steppen und Wüsten. In: ders.: Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band. Hg. von Hanno Beck. Darmstadt: wbg 1987. S. 3-19. S. 7.

23 Vgl. Humboldt, Alexander von: Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. In: ders.: Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band. Hg. von Hanno Beck. Darmstadt: wbg 1987. S. 175-192. S. 186.

24 Vgl. ebd. S. 192.

25 Mistral, Gabriela: La geografía humana. In: dies.: Gabriela Mistral: Su prosa y poesía en Colombia. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 1: Autobiografías. Visión de Colombia. Visión de Indoamérica. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 338-341. S. 339. Siehe zur Bedeutung dieses Ausdrucks in weiteren Prosaschriften Mistrals Pizarro Cortés, Carolina: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. In: Genre and Globalization. Transformación de géneros en contextos (post-)coloniales. Hg. von Miriam Lay Brander. Hildesheim u.a.: Olms 2017. S. 283-302. S. 289.

»Übungstexte«.²⁶ Diese Gattungsgeschichte verbindet das Verfahren insofern mit dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie, als die Kategorie des »Übungstexts« die *ekphrasis* in Relation zu kleinen Formen setzt. Die Verankerung in einer didaktischen Tradition schlägt zudem eine Brücke zu Mistral's pädagogischem Interesse.

Nach dem ersten Jahrhundert nach Christi verfasste etwa Theon Aelius bzw. Theon von Alexandria *Progymnasmata* und definierte *ekphrasis* [ἐκφρασις] in diesen als eine Rede, die im Detail etwas aufzeigt und es auf anschauliche Art und Weise vor Augen führt.²⁷ Die Beschreibung bzw. *ekphrasis* bezieht sich bei Theon auf Personen, Tatsachen, Orte und Zeiten, was für die mistral'sche Reiseprosa relevant ist, die sich ebenso auf die Darstellung von Orten konzentriert.²⁸ Als Tugenden der Beschreibung führte Theon Klarheit und Evidenz bzw. *enargeia* [ἐνάργεια] an, die das Objekt der Deskription nahezu sichtbar werden lassen.²⁹ Im Gegenzug dürfen sich die Beschreibungen jedoch nicht zu lange bei unnötigen Details aufhalten und müssen zudem dem Objekt der Deskription ähneln, bei einem geblühten Beschreibungsobjekt sollte so etwa auch die Sprache geblüht sein.³⁰

In der griechischen Kaiserzeit fand die *ekphrasis* vor allem in der Epideiktik Verwendung.³¹ Das Ergebnis der *ekphrasis*, die Anschaulichkeit, betonte auch Nikolaos von Myra, ein Rhetorik-Lehrer und Professor aus Konstantinopel und führte aus, diese ließe die »Zuhörer« zu »Zuschauern« werden.³² Für die Übersetzung des Begriffs der *enargeia* in die Kontexte der lateinischen Wissenstradition war die Orientierung am Visuellen maßgeblich.³³ Bei Quintilian sollte die *enargeia* auf das

26 Vgl. Graf, Fritz: *Ekphrasis: Die Entstehung einer Gattung in der Antike*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. von Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995. S. 143-155. S. 144f. Im Folgenden basiere ich mich vor allem auf diesen informierten Überblick von Graf.

27 Vgl. Kennedy, George: *The Exercises of Aelius Theon*. In: *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Hg. u. übers. von dems. Atlanta: Society of Biblical Literature 2003. S. 1-72. S. 1. Ich zitiere hierbei den Teil, in dem Kennedy den Text von Theon kommentiert. Siehe Theon, Aelius: *Progymnasmata*. Hg. u. übers. von Michel Patillon u. Giancarlo Bolognesi. Paris: Les Belles Lettres 1997. S. 65. Vgl. dazu Graf, F: *Ekphrasis*. S. 144f.

28 Vgl. Theon, A.: *Progymnasmata*. S. 65. Vgl. dazu Graf, F: *Ekphrasis*. S. 144.

29 Vgl. Theon, a.: *Progymnasmata*. S. 69. Vgl. zu den angeführten Zitaten von Theon Graf, F.: *Ekphrasis*. S. 144f.

30 Vgl. Theon, A.: *Progymnasmata*. S. 69.

31 Vgl. Graf, F.: *Ekphrasis*. S. 144f.

32 Vgl. Nicolaus the Sophist: *The Preliminary Exercises of Nicolaus the Sophist*. In: *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Hg. von George Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature 2003. S. 131-172. S. 166. Vgl. ebenso die Kommentierung vom Herausgeber in diesem Band, ebd. S. 129. Vgl. zu den angeführten Zitaten von Nikolaos von Myra erneut Graf, F.: *Ekphrasis* S. 145.

33 Vgl. ebd.

emotionale Potential einer Rede pointiert werden, die durch Anschaulichkeit in der Beschreibung Abwesendes vor dem inneren Auge aufscheinen lässt und Gefühle bei den Zuhörern hervorruft.³⁴

Für die Analysen der Reiseprosa Mistrals ist entscheidend, dass das Verfahren der Beschreibung der *Veranschaulichung* dient, sodass bereits die antike Tradition meine These stützt: Indem Mistral die Landschaften und Menschen Lateinamerikas in ihrer kleinen Reiseprosa ausführlich beschreibt, werden sie für ihre Leser sichtbar. Für die Konturierung des Visualisierens sind auch Mistrals didaktische Schriften nützlich, die in Dialog zu ihrem literarischen Werk entstanden.³⁵ Im Jahre 1954, drei Jahre vor ihrem Tod, sprach Mistral auf der Zweihundertjahresfeier der Columbia University in New York über den Wert visueller und auditiver Medien für die Bildung.³⁶ In der später veröffentlichten Schrift formulierte Mistral nach einer Kritik am Rassismus und einem Plädoyer für die Freiheit der Kultur ihr zentrales Anliegen: eine Apologie des Kinos, des Fernsehens und des Radios zu Bildungszwecken.³⁷ Mistral lobte, dass durch diese Medien auch in entlegenen Regionen Bildung vermittelt werden könne; für die Erziehung sei das Bild zudem wertvoller als der mündliche Unterricht. Auf Grundlage ihrer Erfahrungen als Lehrerin in der mexikanischen Bildungsreform formulierte sie die These, die Alphabetisierung der ländlichen Bevölkerung sei gerade durch das Kino und das Radio vorangetrieben worden.³⁸

Mistral schätzte Visualität vor allem für die Geografie, Botanik und Zoologie – Wissensgebiete, die sogleich einen großen Raum in ihrer Prosa einnahmen.³⁹ Durch das Kino könne die Natur Lateinamerikas dargestellt werden, Mistral nennt hierfür die filmische Repräsentation des Aconcaguas als Beispiel: »Arribó un buen día el cine y ahora da sus primeros pasos la televisión, y las dos naciones andinas se han dado el gozo sin apelativo de que su gigante esquivo bajase a sus ojos y les

34 Vgl. Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Übers. von Helmut Rahn. Erster Teil Buch I-IV. Darmstadt: wbg 1972. VI 2, 29. S. 709. Dazu Graf, F.: Ekphrasis. S. 145.

35 Vgl. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 12, 15.

36 Vgl. Mistral, Gabriela: Imagen y palabra: el cinema, la radio y la televisión en los problemas educativos. Vortragsmanuskript. Columbia University New York: 25-30. Oktober 1954. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AEO015261. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-144346.html (02.03.2021).

37 Mistral bezeichnet diese drei Medien sogar als »auxiliares magistrales« [Hilfslehrer], vgl. dies.: Imagen y palabra en la educación. In: Magisterio y niño. Santiago de Chile: Bello, Pontif. Univ. Católica 1979. S. 195-205. S. 205. In ihrer Interpretation der Schrift weist Fiol-Matta mit einem kritischen Blick auf Mistrals Umkehrung rassistischer Strukturen hin, vgl. dies.: A Queer Mother for the Nation. S. 28.

38 Vgl. Mistral, G.: Imagen y palabra en la educación. S. 200.

39 Vgl. ebd. S. 205.

entregase su hermosura audaz y su resplandor eterno.«⁴⁰ [Eines schönen Tages kam das Kino und jetzt macht das Fernsehen seine ersten Schritte, und die beiden Andennationen haben sich die namenlose Freude gegönnt, den scheuen Riesen zu ihren Augen hinabsteigen und ihnen seine kühne Schönheit und seinen ewigen Glanz aushändigen zu lassen.]

Als Gegensatz zur visuellen Vermittlung setzte Mistral die wörtliche, durch die Ermüdung eintrete.⁴¹ Sie präziserte darüber hinaus, dass die Lust am Lernen, die Konzentration und die Vorstellungskraft vor allem in einer »descripción larga«⁴² [langen Beschreibung] nachließen. Visualität und Didaktik verschränken sich damit bei Mistral und hierbei wird kleinen Formen das Potential zugesprochen, Wissen zu vermitteln. Die visuellen Elemente dienen jedoch nicht nur der Vermittlung von Wissen, sondern im gleichen Maße dem Erfahren und Kennenlernen des amerikanischen Kontinents.⁴³

Neben der didaktischen Schrift *Imagen y palabra en la educación* finden sich auch in einem unveröffentlichten Text, den die Chilenische Nationalbibliothek auf die Zeit zwischen 1946 und 1953 datiert und als Prosagedicht einordnet, fragmentarische Überlegungen zum Potential des Visuellen:⁴⁴

Imágenes

La memoria visual: solo aplicable a ciertas cosas.

La visualización.

Botánica, Zoología, Geografía, Anatomía. *Historia.*

La imagen más que la palabra. (El Verbo = imagen y palabra conjuntamente.)

Claridad, exactitud (fidelidad), rapidez para la reproducción.

A medida que se avanza, la imagen se reproduce rápida y hasta automáticamente.

La imagen puede ser ---.

Contornos de la imagen, cuerpo de la imagen, centro de ella.

(Imágenes simples).

40 Ebd. S. 204. Auf welchen Film sie sich hierbei bezieht, ist jedoch offen.

41 Vgl. ebd. Mistral operierte immer wieder mit dem Gegensatz zwischen dem geschriebenen Wort und Bildern, dazu ausführlich Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S 164-171.

42 Mistral, G.: *Imagen y palabra en la educación*. S. 202.

43 Vgl. dazu in anderen Kontexten Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 242.

44 Vgl. Mistral, Gabriela: *Imágenes*. Manuskript o.J. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AEO013292. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-138534.html> (02.03.2021).

Imágenes complejas.
Panoramas.
Color de ellas.⁴⁵

Bilder

Das visuelle Gedächtnis: Nur auf bestimmte Gegenstände anwendbar.

Die Visualisierung.

Botanik, Zoologie, Geografie, Anatomie. *Geschichte*

Das Bild mehr als das Wort. (Der Logos = Bild und Wort
zusammen.)

Klarheit, Genauigkeit (Treue), Schnelligkeit in der Vervielfachung.

Während man voranschreitet, wird das Bild schnell und sogar automatisch reproduziert.

Das Bild kann --- sein.

Konturen des Bildes, Körper des Bildes, seine Mitte.

(Einfache Bilder).

Komplexe Bilder.

Panoramen.

Ihre Farben.

Imágenes rückt das Visualisieren in die Nähe von Wissensvermittlung, indem es ihm Werte wie Klarheit und Genauigkeit zuschreibt. In den letzten Versen werden verschiedene Eigenschaften und Typen von Bildern aufgezählt, wobei zunächst die Form eines Bildes beschrieben und sodann das einfache Bild mit einem Panorama vermengt wird. Der fragmentarische Charakter der Aufzeichnungen erschwert eine umfassende Interpretation und doch wird deutlich, wie zentral die Frage der visuellen Darstellung für das Schreiben Mistrals war.

Die folgenden Analysen konzentrieren sich vor allem auf die Schriften Mistrals, die während der Reise nach Mexiko zwischen 1922 und 1924 entstanden.⁴⁶ Von diesen ausgehend werde ich in drei exemplarischen Lektüren die Funktionen des Beschreibens, die Bedeutung der bildenden Kunst und die Interdependenz von Visualisieren, Schreiben und Erinnern rekonstruieren. In einem weiteren Schritt

45 Mistral, Gabriela: *Imágenes*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosas inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 215. Herv. i. O.

46 In dem vorliegenden Kapitel zitiere ich nur Ausschnitte aus den Prosaschriften. Bestandteile meiner Argumentation – die sich auf die Sprache, den Aufbau oder auch die Erzählperspektive dieser Texte beziehen – lassen sich jedoch in der Lektüre dieser einzelnen Zitate nicht nachempfinden. Hierfür sind die drei zentralen Schriften im Anhang abgedruckt, begleitet von meinen Übersetzungen, die ebenfalls das Produkt meiner textanalytischen Beschäftigung mit Mistrals Prosa sind.

untersuche ich auf Grundlage dieser Ergebnisse die Poetik der kleinen mistralischen Reiseprosa. Nachdem ich mich dem Kolibri als sprachlichem Bild ihres literarischen Projekts und der Ästhetik des Einfachen und Alltäglichen zugewendet haben werde, schließe ich das Kapitel mit der herausragendsten Prosaform Mistral ab, der sich die Schriftstellerin in den 1930er Jahren zuwendete: dem *recado*.⁴⁷

II.2 Innere Geografien

Die Frage, wie Kultur und Natur Lateinamerikas zu visualisieren seien, begleitete Mistral schon auf ihrer ersten Reise nach Mexiko. Gemeinsam mit Chile nahm das Land eine übergeordnete Rolle in ihrem Denken ein und war ein »imaginary space«⁴⁸, an den ihre Erzählfiguren immer wieder zurückkehrten. Den Begriff der »inneren Geographien«⁴⁹ nutze ich, um auf die Bewegung und Poetik der mistralischen Texte hinzuweisen, die kein instantanes Betrachten und Schreiben inszenieren, sondern ein retrospektives, das immer wieder aus dem späteren Erinnern heraus Landschaften, Regionen und Geografien rekonstruiert. Der Terminus der Geografie markiert, dass nicht nur Versatzstücke der Erinnerung, sondern auch Wissen dargestellt werden. Der Begriff fügt sich nicht nur in Mistral's Wirken als Geografielehrerin, sondern stellt auch eine Verbindung zu ihren Prosaschriften her, wie etwa zu *La geografía humana* oder *Una mujer escribe una geografía*. Mistral bediente sich immer wieder Metaphern des Geografischen, um Dichtung und Literatur näher zu fassen: Poesie beschrieb sie als »geografía mística« [mystische Geografie], das Werk José Martí als »territorio poético« [dichterisches Territorium] und den für sie charakteristischsten Gedichtband seines Schaffens als »isla genuina«⁵⁰ [wahre Insel].

47 Siehe auch zum *recado* als Krönung der mistralischen Prosa Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. XVII, 281. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 25.

48 Peña, Karen Patricia: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. The Alternative Destinies of Gabriela Mistral, Cecília Meireles, and Rosario Castellanos. Leeds: Legenda 2007. S. 8, 17.

49 Diesen Begriff entlehne ich Peter Szondi, der in einem Brief an Gershom Scholem über seine Israelreise schrieb: »Ich habe in den letzten Monaten sehr viel an meinen Aufenthalt in Israel denken müssen; erst jetzt ist wieder alles ganz lebendig geworden, was ich bei Ihnen erlebt und aufgenommen habe. Es war, obwohl es mir oft sehr schlecht ging, viel, genug, um ohne jeden Zionismus (wenn ich das sagen darf) aus Israel einen Fixpunkt in meiner inneren Geographie zu machen, der künftig bei allen Überlegungen, die ich als self displaced person anstelle, eine wichtige Rolle spielen wird.« Ders.: An Gershom Scholem. In: Briefe. Hg. von Christoph König u. Thomas Sparr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S. 266f. S. 267.

50 Mistral, Gabriela: Los versos sencillos de José Martí. In: dies.: Recados para hoy y mañana. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999. S. 113-129. S. 113, 115f.

Im Oktober 1922 veröffentlichte Mistral den fünf Buchseiten umfassenden Prosatext *El paisaje mexicano* [Die mexikanische Landschaft] zunächst in der chilenischen Zeitung *El Mercurio* und einen Monat später in französischer Übersetzung in der *Revue de l'Amérique Latine*.⁵¹ Die Publikation in verschiedenen Zeitungen ist charakteristisch für die Prosa Mistrals, durch welche die Autorin sowohl Netzwerke ausbauen als auch die Reichweite ihrer Schriften erhöhen konnte.⁵² Dabei wurde die kleine Reiseprosa Mistrals, der sich die Studie zuwendet, hauptsächlich im chilenischen *Mercurio* veröffentlicht – eine der ältesten Zeitungen Lateinamerikas, dessen Ausrichtung seit der Erscheinung der ersten Ausgabe im September 1827 konservativ war.⁵³ Der Gründer Agustín Edwards Ossandón galt als mächtiger Patriarch an der Spitze eines Finanzimperiums, sodass die Agenda der Zeitung dementsprechend auf die Wahrung und Verteidigung der finanziellen und machtpolitischen Interessen der chilenischen Oberschicht und ihrer internationalen Verbündeten abzielte.⁵⁴ Im Jahr 1973 rief die Zeitung sogar explizit zum Putsch gegen Salvador Allende auf und trug damit zur Machtergreifung von Augusto Pinochet und zur Etablierung einer der blutigsten Militärdiktaturen Lateinamerikas bei.⁵⁵

Wie die weiteren Prosaschriften, die für meine Interpretation eine Rolle spielen und im Anhang dieser Studie in Gänze zitiert und übersetzt werden, ist *El paisaje mexicano* in viele Abschnitte gegliedert, sodass diese fragmentarische Struktur den Text bereits auf den ersten Blick als ein Konvolut kleiner Formen erscheinen lässt. Die dichte und widerständige Sprache Mistrals charakterisiert sich durch komplizierte Satzkonstruktionen und ein ungewöhnliches Vokabular, das sich aus Wörtern verschiedener lateinamerikanischer Varietäten und zahlreichen Neologismen zusammensetzt. All diese Eigenschaften tragen dazu bei, dass die Prosaschriften trotz ihrer Kompaktheit nicht schnell gelesen werden können – Kürze impli-

51 Die vorliegende Studie bezieht sich für die Angaben zu den Publikationsorten der mistralischen Prosaschriften vor allem auf die detaillierte Auflistung von Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 361-389. Zu *El paisaje mexicano* vgl. ebd. S. 364. Der Übersetzer des Textes ist nicht bekannt, siehe Mistral, Gabriela: Le Paysage mexicain. In: *Revue de l'Amérique Latine* 3 (1922) H. 1. S. 193-197. Die *Revue de l'Amérique Latine* steckte 1922 noch in den Kinderschuhen und sollte bis 1932 als monatliche auf Französisch publizierte Kulturzeitschrift eine wichtige Rolle für den Austausch zwischen Frankreich und Lateinamerika spielen. Sie verschrieb sich der Latinität und vermittelte den Lesern umfassende Kenntnisse über das literarische Lateinamerika, vgl. Berchenko, Adriana: La *Revue de l'Amérique latine* en los años 20. In: *CRICCAL* 4-5 (1990). S. 21-26. S. 21ff., 25.

52 Zu Mistrals strategischer Streuung ihrer Publikationen siehe Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 23.

53 Vgl. Ríos Muñoz, Juan: Die Macht der Presse in Chile. Kommunikationsgeschichtliche Relevanz der Pressekampagne der Zeitung ›El Mercurio‹ zum Sturz der Regierung Allendes 1970-1973. Münster: o. V. 1984. S. 49.

54 Vgl. ebd.

55 Vgl. ebd. S. 153.

ziert bei Mistral damit nicht Geschwindigkeit, sondern Verdichtung und Verlangsamung.

II.2.1 Beschreiben

El paisaje mexicano beschreibt das Valle de México, das auch als Valle de Anáhuac bekannt ist, und stellt die markanten Merkmale dieser Landschaft dar, in der sich auch einer der berühmtesten Berge Mexikos, der Iztaccíhuatl, befindet. Das Tal ist ein kulturell und historisch aufgeladener Ort, der Mexiko-Stadt einschließt und damit auch die zerstörte Hauptstadt der Azteken, Tenochtitlán, sowie weitere Städte aus präkolumbianischer Zeit, etwa Texcoco und Tlacopan.⁵⁶ Mit der Landschaft war das spanischsprachige Publikum nicht zuletzt durch Alfonso Reyes' 1917 veröffentlichten Essay *Visión de Anáhuac* vertraut, der sowohl die Geografie als auch die Geschichte des Tals darstellte und den Mistral auch für ihr zur selben Zeit entstehendes Schulbuch *Lecturas para mujeres* nutzte.⁵⁷ Zwischen Reyes' Essay und Mistrals Schreiben zeichnen sich zahlreiche Parallelen ab, zu denen unter anderem der Rekurs auf das bereits im Titel von *Visión de Anáhuac* anklingende semantische Feld des Visuellen zählt.⁵⁸ In dieses Feld fügt sich die metapoetische Einordnung der Schrift als *Beschreibung*:

Los solares rurales están separados unos de otros por líneas extensas de magueyes, la planta característica de la región, la cual merece que yo mala descriptora siempre, procure sin embargo describirla, porque vale el esfuerzo.

Es una planta de inmensas hojas que tienen de dos a tres metros: anchas, cenicientas, de punta zarpada, caídas hacia los lados como caen los chorros de un surtidor. Dos o tres metros de altura también; hojas durísimas y gruesas que dan la llamada pita del maguey. Esta es una fibra industrial de primer orden, que proporciona a los indios, aquí en la meseta, la materia prima para sus admirables tejidos. [...] Ya en el trayecto de Jalapa a México venía yo alabando los hermosos magueyes como motivos ornamentales del paisaje. Un compañero me rompió el elogio. (PM, S. 50)

Die ländlichen Grundstücke werden voneinander durch weite Linien von Agaven getrennt, die charakteristische Pflanzenart der Region, die es verdient, dass ich, stets eine schlechte Beschreibende, sie doch zu beschreiben versuche, denn die Mühe ist dies allemal wert.

56 Vgl. dazu Harvey, Herbert R.: Introduction. In: Land and Politics in the Valley of Mexico. A Two Thousand Year Perspective. Hg. von dems. Albuquerque: UNM Press 1991. S. 3-15. S. 3.

57 Mistrals Vertrautheit mit Reyes deutet Weinberg an, siehe dies.: Gabriela Mistral. S. 22.

58 Vgl. Reyes, Alfonso: *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 2004. S. 11f., 14f.

Die Pflanze trägt riesige, zwei bis drei Meter große Blätter: breit, aschgrau, mit ausgefahrenen Zacken, die so zur Seite fallen wie der Strahl einer Fontäne. Die Höhe beträgt ebenfalls zwei bis drei Meter; die Blätter sind äußerst hart und dick und bringen das so genannte ›Pitahanf‹ der Agave hervor. Dabei handelt es sich um eine erstklassige industrielle Faser, welche die Autochthonen hier in der Hochebene mit dem Grundstoff für ihre bewundernswerten Webarbeiten versorgt. [...] Schon auf dem Weg von Jalapa nach Mexico habe ich die wunderschönen Agaven als verzierende Motive der Landschaft gepriesen. Doch dann machte mir ein Kollege das Lob zunichte.⁵⁹

Die Beschreibung der Agave ist gemäß der Tradition der *ekphrasis* lobend: Die Erzählfigur selbst betont, dass es sich nicht nur um eine Beschreibung, sondern auch um ein »Lob« handele, das sich den Agaven »preisend« zuwende. *Alabar*, »loben«, ist ein frequentes Verb der Prosa Mistrals, das sich durch ihre fast dreißigjährige Produktion kleiner Schriften zog. In *El paisaje mexicano* wird neben den Agaven auch das Licht gepriesen: »La estoy alabando siempre, como una exaltación que no pueden explicarse las gentes mexicanas que nunca conocieron la tristeza desolada de la tierra austral.« (PM, S. 48) [Ich erhöhe es immer durch meine Preisungen, die sich die mexikanischen Menschen, die niemals die trostlose Traurigkeit der südlichen Erde kennengelernt haben, nicht erklären können.] Im *genus iudiciale* und *deliberativum* der antiken Rhetorik diente die Beschreibung der Veranschaulichung; Cicero betonte in seinen Ausführungen zur *descriptio* in *De oratore* ihr Potential, »einleuchtend« zu repräsentieren und »Ereignisse beinahe vor Augen [zu] führ[en]«⁶⁰. Die poetologische Rahmung der kleinen Schrift Mistrals steht somit in der Tradition der *descriptio* und bekräftigt ihre Verankerung in der Epideiktik.

Der Vorgang des Beschreibens steht in einem größeren Zusammenhang mit Mistrals *Œuvre*, das auf die Erschaffung einer *kleinen* Literatur des Wissens über Geografie, Botanik und Kultur abzielte, die *beschreibend* den lateinamerikanischen

59 In meinen Übersetzungen übertrage ich »indio« stets mit »autochthon«. Auch im Hinblick auf das ästhetische und politische Projekt Mistrals hat für mich die Referenz auf eine neutralere Bezeichnung dieser Menschen, die sich von den von Europäern eingeführten Namen abgrenzt, vor sprachlicher und historischer Nähe Priorität. Siehe zu den Implikationen der Begriffe »Indianer« und »indigen« Noah Sow: [Art.] Indianer. In: Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Hg. von Susan Arndt u. Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast 2011. S. 691. Siehe weiterführend den von Susan Arndt verfassten Eintrag zu »indigen« auf derselben Seite.

60 Cicero, Marcus Tullius: *De oratore*/Über den Redner. Hg. u. übers. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007. III, S. 202. Vgl. dazu Albert W. Halsall: Beschreibung. Übers. von Lisa Gondos. In: *HWdR*. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 1495-1510. S. 1496.

Kontinent darstellen sollte.⁶¹ Immer wieder bemängelte Mistral die fehlende Wahrnehmung der Landschaften Lateinamerikas, wie in einer *crónica* über die französische Humangeografie: In dieser stellte sie dar, der europäische Kontinent sei äußerst umfassend erzählt worden, dem entgegen sie die Lateinamerikaner als »dueños de un suelo inédito, apenas vislumbrado«⁶² [Besitzer eines unbekannten, nur erahnten Bodens] bezeichnet. Im Jahre 1938 übertrug Mistral dieses Desiderat in ihrem in Puerto Rico gehaltenen Vortrag *Libros que hay que leer y libros que hay que escribir* auf die gesamten spanischsprachigen literarischen Traditionen. Demnach gäbe es bei der spanischen Bevölkerung eine »indiferencia grande respecto de la llamada literatura científica de divulgación: geografías (libros de viaje en general), botánicas y zoologías pintorescas«⁶³ [eine große Gleichgültigkeit gegenüber der sogenannten populärwissenschaftlichen Literatur: Geografien (Reisebücher im Allgemeinen), botanischen Werken und malerischen Zoologien]. Im Vorwort zu *Lecturas para mujeres* monierte Mistral ebenfalls die fehlende Beschreibung des Kontinents: »El poeta y el prosista descriptivos en los cuales se encuentre derramado en verdad y en belleza nuestro paisaje americano, son muy pocos.«⁶⁴ [Nur bei sehr wenigen beschreibenden Dichtern und Prosaisten findet sich unsere amerikanische Landschaft im Wahren und Schönen verschüttet wieder.] Mistral kritisierte das Fehlen einer beschreibenden Literatur und konstatierte zugleich, ganz im Sinne der rhetorischen Tradition der *descriptio*, diese müsse stets in einem lobenden Ton gehalten werden.⁶⁵ Die Kunst der Landschaftsbeschreibung enthalte zudem eine weibliche Dimension: So interessiere sich der »patriotismo femenino« [weibliche Patriotismus] nicht für »descripciones de batallas y relatos heroicos« [Kriegsbeschreibungen und heroische Erzählungen], sondern für die »emoción del paisaje nativo«⁶⁶ [Emotion der heimischen Landschaft].

Die vielen Beispiele für Mistrals Klage über das Fehlen einer beschreibenden Literatur unterstreichen die Virulenz dieses Anliegens, wobei die Geografielehre-

61 Zu Mistrals Repräsentation Lateinamerikas in ihrer Prosa, siehe etwa Pizarro, Ana: Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila. Santiago de Chile: LOM Ediciones 2005. S. 20. Außerdem: Pizarro, Ana: Gabriela Mistral and Brazil. A Journey of Fortitude. In: Gabriela Mistral. The Audacious Traveler. Hg. von Marjorie Agosín. Athens (Ohio): OUP 2003. S. 160-178. S. 163. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 12, 26f.

62 Mistral, G.: La geografía humana. S. 340.

63 Mistral, Gabriela: Libros que hay que leer y libros que hay que escribir. In: dies.: Recados para hoy y mañana. Textos inéditos. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999. S. 40-66. S. 40.

64 Mistral, Gabriela: Lecturas para mujeres (introducción). In: dies.: Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 7-17. S. 14.

65 Vgl. ebd.

66 Ebd. S. 13.

rin zweifelsohne Schriften wie diejenigen Alexander von Humboldts kannte, die sich in eine Tradition deskriptiver Literatur einreihen. Mistral versuchte sich jedoch von verschiedenen Richtungen der Geografie abzugrenzen und forderte eine beschreibende Literatur aus der Feder lateinamerikanischer Schriftsteller, die sich stilistisch an Autoren wie Buffon und Michelet ausrichten sollte.⁶⁷ Von dem Letztgenannten ausgehend formulierte Mistral das Ideal einer *kleinen* Literatur, die Wissen über die Erde verbreite:

Ya sé que muy pocos pueden embarcarse en la empresa formidable de un Buffon, que es nada menos que la de saber y contar la historia del planeta. Pero en cambio muchos pueden hacer dentro de esa norma del escribir bien sobre cosas de la naturaleza, libros menores, intentonas de divulgación amena y fina. Léanse ustedes la serie de los libritos amenos de un sabio de otra línea, de Michelet, el historiador, que comprende unos volúmenes breves y precisos llamados *La Montaña, El Mar, El Insecto*.⁶⁸

Ich weiß, dass nur sehr wenige sich auf das beeindruckende Unterfangen eines Buffons einlassen können, das nichts weniger ist, als die Geschichte des Planeten zu erkunden und zu erzählen. Doch dafür können viele innerhalb dieser Norm, gut über die Dinge der Natur zu schreiben, kleinere Bücher machen, unterhaltsame und schlanke populärwissenschaftliche Versuche. Lesen Sie die unterhaltsamen Heftreihen eines Gelehrten anderen Faches, Michelets, des Historikers, welche die kurzen und präzisen Bände mit dem Titel *Der Berg, Das Meer, Das Insekt* umfassen.

Mistral lobt die Schriften Michelets im Hinblick auf ihre Kürze und Unterhaltsamkeit, während sie Buffon für seinen Stil preist. Zumindest das Attribut der *brevitas* verwundert bei Michelet, dessen zitierte Schriften allesamt einen beträchtlichen Umfang aufweisen und nur in ihrem Verhältnis zu seinen noch umfassenderen Werken, etwa zur Französischen Revolution, als kurz beschrieben werden können. Von den stilistischen Qualitäten Buffons ausgehend wünscht Mistral sich »kleinere« und »unterhaltsamere« Schriften, wobei das Adjektiv »ameno«, das unter anderem »unterhaltsam« und »ansprechend« bedeutet, in vielen diskursiven und poetologischen Texten der Autorin wiederzufinden ist.⁶⁹

67 Mistrals Verbindung zu Michelet und Frankreich deutet auch Klengel in Bezug auf eine weitere Prosaschrift an, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 99f.

68 Mistral, G.: *Libros que hay que leer y libros que hay que escribir*. S. 48. Herv. i. O.

69 Vgl. [Art.] ameno. In: Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. 2 Bde. Hg. von Rudolf J. Slabý u. Rudolf Grossmann. 5. neu. bearb. und von Carlos Illig erw. Aufl. Bd. 1. Wiesbaden: Brandstetter 2001. S. 77. Siehe exemplarisch das Vorwort zu *Lecturas para mujeres*, in dem Mistral erklärt, dass in der Auswahl der Texte auch die Unterhaltsamkeit ein entscheidender Faktor gewesen sei, dies.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 15.

An Buffon interessieren die Schriftstellerin vor allem seine sprachlichen Qualitäten, denn nur Werte wie »artesanía« [Kunstfertigkeit] und »imaginación« [Vorstellungskraft] könnten sich, im Gegensatz zu den mittlerweile revidierten wissenschaftlichen Ausführungen, bewähren.⁷⁰ Die sprachliche Qualität präzisiert Mistral als Einfachheit und lobt dahingehend auch seine didaktischen Qualitäten und die dadurch erzielte weite Verbreitung von Wissen:

Despachado el trabajo de las tablas, Buffon piensa en medio de la instancia que vive Europa en ciencias naturales, que hay que contar la tierra a las gentes en el lenguaje común, válido para todas las cosas. Es lo mismo que piensan los enciclopedistas; Buffon divulgará tanto como ellos, pero poniendo en la nueva didáctica una brillantez que los sobrios-secos de D'Alembert y Montesquieu no le sirven a su clientela.⁷¹

Nachdem er die Arbeit an den Bildtafeln erledigt hat, denkt Buffon inmitten der Blütezeit der Naturwissenschaften in Europa, dass man den Menschen die Erde in der für alles geltenden gewöhnlichen Sprache erzählen muss. Genauso denken auch die Enzyklopädisten; wie diese wird Buffon genau so viel verbreiten, doch verleiht er der neuen Didaktik einen solchen Glanz, den die nüchtern-trockenen D'Alembert und Montesquieu ihrer Klientel nicht bieten.

Diese Forderung nach einer einfachen und zugänglichen Sprache geografischer Texte findet sich auch im Schulbuch *Lecturas para mujeres* wieder, in dem Mistral die Behandlung von geografischen und historischen Themen im Hinblick auf ihre Gelehrsamkeit und Wissenschaftlichkeit kritisierte und die Ästhetik als entscheidendes Qualitätsmerkmal definierte.⁷²

II.2.2 Kunstlandschaften

El paisaje mexicano inszeniert Landschaft als Kunstwerk. Zahlreiche Bezüge spielen auf andere Künste an, von Referenzen zur Oper bis zur Malerei und Bildhauerei.

70 Vgl. Mistral, Gabriela: Buffon, el trabajador. In: dies.: Gabriela Mistral: Su prosa y poesía en Colombia. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 2: Visión de Europa. Correspondencia. Crónicas. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 106-110. S. 110. Bei seiner Aufnahme in die *Académie Française* verfasste Buffon einen *Discours sur le style*, in dem er einen ähnlichen Gedanken äußerte. Den Stil erklärte Buffon zum Kern des Schreibens und stellte dar, dass er als einziges Element die Revidierung von Wissen überdauere, siehe dens.: *Discours sur le style*. Prononcé à l'Académie Française par M. de Buffon le jour de sa réception. Hg. von Félix Hémon. 5. Aufl. Paris: Delagrave 1894. S. 43.

71 Mistral, G.: Buffon, el trabajador. S. 108.

72 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 12.

Auch die Semantik der kleinen Schrift ist vom Ästhetischen durchzogen; die Erzählerin bezeichnet die Landschaft so immer wieder als »dulce« [süß] und wählt damit ein Adjektiv, das in einer ästhetischen Tradition steht:⁷³

Son cumbres dulcísimas, de una línea depurada, como hechas por la mano de Donatello. Muy dulces. Nos levantan sobre la meseta faldas anchas y poderosas. Varias líneas de lomajes y cerros velan sus asientos y aparecen solamente las cumbres buriladas contra el azul. Es la palabra, buriladas. El Dios que hizo estas montañas no es el Jehová potente, ni siquiera el Dios cuya mano enérgica amasó Rodin; este es un Dios que hace su tierra con dedo acariciante, y yo he recordado, mirando esta naturaleza, el elogio que Anatole France hiciera del paisaje de Florencia. No me dan la visión de cordillera ni de la gran Sierra que ellas son; me parecen estas montañas obras de arte, en vez de creaciones de la feroz naturaleza. (PM, S. 46)

Es sind sehr süße Gipfel von einer solch gereinigten Linie, als ob sie Donatellos Hand gefertigt hätte. Sehr süß. Breite und mächtige Bergabhänge heben uns über die Hochebene. Verschiedene Linien aus einer Reihe von Hügeln und Anhöhen verschleiern ihren Grund und so erscheinen nur die gegen das Blau gravierten Gipfel. Dies ist genau das richtige Wort, »graviert«. Der Gott, der diese Berge schuf, ist nicht der mächtige Jehova und nicht einmal der Gott, dessen entschlossene Hand Rodin knetete; dieser hier ist ein Gott, der mit streichelnden Fingern seine Erde schafft und ich erinnerte mich beim Betrachten dieser Natur an das Lob, das Anatole France Florenz aussprechen würde. Die Berge scheinen mir weder Kordilleren noch große Sierras, die sie doch sind, sondern Kunstwerke, nicht Geschöpfe der grausamen Natur.

Der Gebrauch von »dulce« impliziert, dass die Landschaft Mexikos für Mistral ein ästhetisches Gebilde darstellt, das zugleich lesbar ist. Ganz nebenbei zitiert die chilenische Schriftstellerin auch Anatole Frances Beschreibungen der Stadt Florenz in *Le Lys rouge*:

Nulle part la nature n'est à ce point subtile, élégante et fine. Le dieu qui fit les collines de Florence était artiste. Oh! il était joaillier, graveur en médailles, sculpteur, fondeur en bronze et peintre; c'était un florentin. Il n'a fait que cela au monde, darling! Le reste est d'une main moins délicate, d'un travail moins parfait. Comment voulez-vous que cette colline violette de San Miniato, d'un relief si ferme et

73 Dies lässt sich in einem Streifzug durch die Geschichte des »Schönen« nachvollziehen, vgl. etwa Eusterschulte, Anne: [Art.] Schönheit, das Schöne. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 10. Darmstadt: wbg 2012. S. 1142-1193. S. 1152. Weitere Beispiele für den Gebrauch von »dulce« sind »la dulzura que me hizo México« [die mir von Mexiko gebrachte Süße], die »dulzura del clima« [Süße des Klimas], die »dulzura de las cumbres« [Süße der Hügel] und die »dulzura« des Iztaccíhuatl, vgl. PM S. 46, 48f.

si pur, soit de l'auteur du Mont Blanc? Ce n'est pas possible. Ce paysage, darling, a la beauté d'une médaille ancienne et d'une peinture précieuse. Il est une parfaite et mesurée œuvre d'art.⁷⁴

Nirgends ist die Schöpfung so fein, so durchgeistigt, so voller Anmut wie hier. Der Gott, der die Hügel von Florenz erschaffen hat, war ein Künstler. Oh, er war Juwelier, Münzenschneider, Bildhauer, Bronzegießer, Maler. Kurz, er war ein Florentiner. Es ist das einzige, was er von der Welt selbst gemacht hat. Alles andere ist unvollkommener gearbeitet, von einer gröberen Hand. Was meinen Sie – dieser Hügel von San Miniato mit seinem festen, reinen Umriß und der zarten violetten Färbung, sollte der von demselben Meister herrühren wie der Montblanc? Das ist unmöglich. Diese Landschaft hat die Schönheit einer antiken Münze, eines kostbaren Gemäldes; sie ist ein vollkommenes, ein harmonisches Kunstwerk.⁷⁵

In der vorliegenden Passage liegt eine Analogie von Gott und Künstler vor, die auf das Motiv *deus artifex/artifex divinus* rekurriert und damit auf divergierende Konzeptionen von Werk und Künstler.⁷⁶ Auf eben dieses Motiv bezieht sich auch Mistral, wenn sie Gott als *deus artifex* denkt und damit seine Schöpfung als Kunst erachtet.⁷⁷

Die angeführte Passage aus *El paisaje mexicano* zitiert, wie viele kleine Prosaschriften Mistrals, die Kunst von Donatello und Rodin; ebenso interessierte Mistral sich für Phidias und zeitgenössische Skulpteure, etwa die chilenische Künstlerin Rebecca Matte.⁷⁸ In *El tipo del indio americano* kritisiert sie das europäische Schönheitsideal in seiner Anwendung auf die lateinamerikanische Bevölkerung und legt gleich zu Beginn ihres Textes dar, dass die Leugnung der autochthonen Herkunft durch negative Vorurteile bedingt sei.⁷⁹ Die Prosaschrift stellt die These auf, dass

74 France, Anatole: *Le Lys rouge*. Paris: Calmann-Lévy 1962. S. 122.

75 France, Anatole: *Die rote Lilie*. Übers. von Franziska zu Reventlow. Leipzig: Reclam 1950. S. 72.

76 Siehe dazu Bogen, Steffen: [Art.] Gott/Künstler. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hg. von Ulrich Pfisterer. 2. erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2011. S. 160-163. S. 160. Zu diesen beiden Auffassungen über den Künstler ausführlicher Kris, Ernst u. Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. S. 64-86. Die Autoren verfolgen die Konzeption des bildenden Künstlers aus einer historischen Perspektive und zeigen, dass die Vorstellung vom *Deus artifex* auf das Mittelalter zurückzuführen sei, während die Renaissance den *Divino artista* hervorbrachte, vgl. ebd. S. 80f., 84.

77 Siehe Bogen, S.: [Art.] Gott/Künstler. S. 160. Weiterführend Kris, E. u. O. Kurz: *Die Legende vom Künstler*. S. 79.

78 Zu Mistrals Interesse an Donatello siehe etwa dies.: *Siena*. In: *Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe*. Santiago: Bello 1978. S. 245-251. S. 247.

79 Vgl. Mistral, Gabriela: *El tipo del indio americano*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 256-259. S. 256. Diese Prosaschrift wird in der Mistral-Forschung aufgrund ihrer rassistischen Implikationen vielfach

das europäische Schönheitsideal unter anderem ausgehend von der Bildhauerei Phidias' konstruiert wurde.

Die Erzählinstanz resümiert, der Bildhauer habe durch die Vereinigung der besten Eigenschaften einen Typus des Griechen hervorgebracht – eine Vorgehensweise, welche die Erzählerin auch von den lateinamerikanischen Künstlern fordert:

Pienso en el resultado probable del método si aplicásemos la magna receta a nuestras razas aborígenes. El escultor de buena voluntad, reuniendo no más de cien ejemplares indios, podría sacar las facciones y las cualidades que se van a enumerar *grosso modo*.⁸⁰

Ich denke an das wahrscheinliche Ergebnis der Methode, wenn wir das bedeutsame Rezept auf unsere Autochthonen anwenden würden. Der Bildhauer guten Willens, der maximal hundert modellhafte Autochthone zusammenstellt, könnte die Gesichtszüge und Eigenschaften, die sich im Großen und Ganzen anhäufen werden, extrahieren.

Die beschriebene Forderung sieht Mistral in einem *recado* verwirklicht, in dem sie die Statue eines autochthonen Mannes in den Vereinigten Staaten preist.⁸¹ Die Bildhauerei ist für Mistral also Ausdruck der Wertschätzung autochthoner Kulturen, die es vermag, eine neue Perspektive auf die Bevölkerungsgruppen zu entwerfen und fremde Darstellungen zu korrigieren und zu revidieren.⁸²

In dem zu Beginn des Kapitels angeführten Zitat aus *El paisaje mexicano* wird neben der Bildhauerei und Literatur ein Bezug zur Schrift hergestellt, indem die Erzählinstanz zweimal die »línea« der Landschaft erwähnt: »Varias líneas de lomas y cerros velan sus asientos y aparecen solamente las cumbres buriladas contra el azul. Es la palabra, buriladas.« (PM, S. 46) [Verschiedene Linien aus einer Reihe von Hügeln und Anhöhen verschleiern ihren Grund und so erscheinen nur die gegen das Blau gravierten Gipfel. Dies ist genau das richtige Wort, »graviert«.] Sieben Mal kommt in der kurzen Prosaschrift das Substantiv »línea« vor, das scheinbar

kommentiert, siehe dazu: Kaminsky, A.: Essay, Gender, and Mestizaje. S. 119f. Fiol-Matta, L.: A Queer Mother for the Nation. S. 11f., 25. Pizarro Cortés, C.: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. S. 295. Zu Mistral und Phidias siehe außerdem Figueroa, Lorena, Keiko Silva u. Patricia Vargas: Tierra, indio, mujer. Pensamiento social de Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Ediciones LOM/Univ. ARCIS 2000. S. 78f.

80 Mistral, G.: El tipo del indio americano. S. 258. Herv. i. O. Den von Mistral immer wieder aufgegriffenen Begriff »nuestra raza« hat Fiol-Matta kommentiert, siehe dies.: A Queer Mother for the Nation. S. 174.

81 Vgl. Mistral, Gabriela: Recado sobre una estatua de indio piel roja. In: dies.: Caminando se siembra. Prosas inéditas. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 152-155. S. 152.

82 Vgl. ebd. S. 153.

den Horizont der mexikanischen Landschaft beschreibt, ebenso jedoch als Zeile einer Seite übertragen werden kann und damit wie die »dulzura« kunsttheoretisch vorgeprägt ist.⁸³

Der Horizont der Landschaft wird zum Horizont der Seite und macht das Valle de México wie einen Text lesbar. Dies gilt umso mehr, als neben der »Linie« wiederholt von den »gravierten Gipfeln« die Rede ist. Die Lesbarkeit der Landschaft manifestiert sich auch im letzten Absatz von *El paisaje mexicano*, in dem die Agave zum Zeichen wird, das auf die sozialen Probleme der autochthonen Bevölkerung hindeutet:

Ya en el trayecto de Jalapa a México venía yo alabando los hermosos magueyes como motivos ornamentales del paisaje. Un compañero me rompió el elogio:
– Es hermoso, pero demoníaco, me dijo. El indio arranca del maguey el aguamiel, de sabor delicioso, pero que se convierte después en nuestro pulque, la tremenda bebida del pueblo. (PM, S. 50)

Schon auf der Reise von Jalapa nach Mexico habe ich die wunderschönen Agaven als verzierende Motive der Landschaft gepriesen. Doch dann machte mir ein Kollege das Lob zunichte:

– Sie sind schön, doch dämonisch, sprach er zu mir. Der Autochthone entreißt der Agave ihren süßen Saft, der ein Genuss ist und sich jedoch nachher in unseren Pulque wandelt, der schreckliche Tank der Menschen.

Die Erzählerin bezeichnet die Pflanzen ausdrücklich als »verzierende Motive«, sodass erneut ein Konnex zu textuellen Praktiken und Verfahren, nämlich zu literarischen Motiven und der *elocutio*, hergestellt wird. Die Pflanze fungiert als ein Zeichen, dessen Betrachtung eine Beschreibung des Herstellungsprozesses evoziert.

Die Landschaften Lateinamerikas sind für Mistral immer ästhetisch und werden durch den Filter der Kunst wahrgenommen. Das Valle de México ist bei Mistral so emotional aufgeladen – »feroz« heißt es im eingangs angeführten Zitat – wie die Landschaften Camille Corots, auf den die Erzählinstanz sich explizit beruft: »Todos estos árboles me hacen recordar los de Corot, elegantes y sobrios como figuras humanas.« (PM, S. 49) [All diese Bäume erinnern mich an jene Corots, die so elegant und nüchtern wie menschliche Gestalten sind.] Mistral stattet nicht nur die Landschaft mit Emotionen aus, sondern auch ihre Bestandteile, wovon etwa die »noble« [edle] Agave zeugt (vgl. PM, S. 50). In ihrer Referenz auf Corot benennt Mistral eines seiner bevorzugten Motive – Landschaften bzw. Bäume – und sein Vermögen, diese zu vermenschlichen. Als ein Beispiel für dieses Vermögen kann das Gemälde

83 Siehe einführend in das weite Feld der Linien-Forschung Mainberger, Sabine u. Esther Ramharter: Linienwissen und Liniendenken. Einleitung in ein Forschungsfeld. In: Linienwissen und Liniendenken. Hg. von dens. Berlin: De Gruyter 2017. S. 1-18.

Le Rageur angeführt werden, dessen Protagonist eine Eiche ist, die man aufgrund ihres Erscheinungsbildes als »zornig« bezeichnete.⁸⁴ Die Vermenschlichung der Eiche steht in Korrespondenz zur Darstellung des Hirtenjungen, der durch seinen direkten, den Betrachter adressierenden Blick, die Kargheit der Landschaft untermauert.⁸⁵ *Le Rageur* ist somit ein Beispiel dafür, wie Corot die Natur, in der sich menschliches Empfinden widerspiegelt, beseelte.⁸⁶

In Mistrals Beschreibungen wird das Valle de México zu einem anthropomorphen Erlebnisraum. Das Kreatürliche der Natur wird zum Menschlichen, genauer: zum Weiblichen umgeformt. Die Erzählinstanz beschreibt den Iztaccíhuatl unter der bekannten Periphrase der »Mujer Blanca« [weißen Frau], bezeichnet ihn als »diosa tutelar« [Schutzgöttin] und als Wiegenlieder singende »Sierras Madres« [Bergketten-Mütter] (PM, S. 47).⁸⁷ Es überrascht somit nicht, dass Mistrals Aufmerksamkeit für die Umwelt als frühe Form des feministischen *Ecocriticism* interpretiert wurde.⁸⁸ Im Jahr 1922 veröffentlichte Mistral ihre Gedichtsammlung *Desolación*, in dem sie dem Berg ebenfalls ein Gedicht widmete, das ihn umfassend mit weiblichen Attributen ausstattete: *El Ixtlazi huatl* vergleicht ihn mit einer »Jungfrau« und »Judith« und beschreibt ihn über seine »menschlichen Kurven« und seine »Süße«.⁸⁹ Die Vermenschlichung des Berges verweist intertextuell auf einen Mythos

84 Vgl. Schäfer, Dorit: Corot unterwegs – Landschaften in Frankreich von 1830 bis 1865. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stuffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 99-108. S. 102f. Zur Vorliebe kleiner Formen für visuelle Medien und Künste vgl. Gamper, Michael u. Ruth Mayer: Erzählen, Wissen und kleine Formen. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von dens. Bielefeld: transcript 2017. S. 7-22. S. 15.

85 Vgl. Schäfer, D.: Corot unterwegs – Landschaften in Frankreich von 1830 bis 1865. S. 102f. Vgl. Corot, Camille: Fontainebleau, der Zornige, ca. 1830. Öl auf Leinwand, 59x48, Privatsammlung.

86 Dazu ausführlich Thomas, Kerstin: Corot und die Ästhetik der Rêverie. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stuffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 363-373. S. 364.

87 In meinen Übersetzungen entscheide ich mich allerdings dazu, diesen Begriff nicht ins Deutsche zu übertragen, siehe dazu die dritte Fußnote in der Übersetzung von *El paisaje mexicano* im Anhang.

88 Siehe Finzer, Erin: Mother Earth, Earth Mother. Gabriela Mistral as an Early Ecofeminist. In: Hispania 98 (2015) H. 2. S. 243-251. Finzer macht diesbezüglich auch auf die Verbindung zum Panamerikanismus aufmerksam, vgl. ebd. S. 234. In der Forschung wird immer wieder auf Mistrals Verlebendigungen der Natur hingewiesen: Peña führt so aus, Mistral würde die Grenzen zwischen der unbelebten und der menschlichen Welt verschwimmen lassen und verweist hierfür insbesondere auf die rhetorische Figur der Prosopopöie. Sie bezieht sich zudem exemplarisch für ihre Thesen auf Mistrals Ausstattung des Iztaccíhuatl mit weiblichen Eigenschaften, vgl. dies.: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. S. 10f., 19f.

89 Vgl. Mistral, Gabriela: *El Ixtlazi huatl*. In: dies.: Poesías completas. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 145f. Dieses Gedicht hat Peña wiederum, auch in Rekurs auf

der Azteken, womit *El paisaje mexicano* Versatzstücke autochthoner Literaturen zitiert. Dieser Mythos erzählt von einer Prinzessin, die ihren Bräutigam tot glaubt und vor Trauer stirbt. Der aus dem Krieg zurückkehrende Verlobte scheidet sodann ebenfalls vor Kummer um die ihm versprochene Braut aus dem Leben und beide werden von den Göttern mit Schnee bedeckt; die Prinzessin verwandelt sich in den Iztaccíhuatl, ihr Bräutigam wird zum Vulkan Popocatepetl.⁹⁰

Auf die Malerei beruft sich Mistral nicht nur in ihren zahlreichen Bezügen zur Linie, sondern ebenso in den Referenzen auf das Licht im Valle de México:

Y el paisaje que pinta [la luz, M.J.] no es crudo ni chillón. Yo pensaba en los pintores, desde Panamá hasta Cuba. ¿Cómo pintar esas coloraciones tan de cromo, de una brillantez que en la naturaleza es maravillosa, pero que en un cuadro resultarían excesivas? (PM, S. 48)

Und die Landschaft, die es [das Licht, M.J.] malt, ist weder rohweiß noch grell. In meinen Gedanken weilte ich, von Panama bis nach Kuba, bei den Malern. Wie malt man diese so von Chrom durchzogenen Farben, die von einem in der Natur wunderbaren, doch für ein Gemälde übermäßigen Glanz sind?

Wenn Mistral sich fragt, wie Maler die Landschaft des Valle de México darstellen können, ist in diesem Rasonieren implizit auch die Frage nach den Möglichkeiten ihres eigenen Darstellens enthalten. In gleicher Weise verwendet sie in anderen Schriften die Metaphorik des Malens für das Schreiben und das Nachdenken über Lateinamerika.⁹¹ In ihrem Vorwort zum Schulbuch *Lecturas para mujeres* konstatiert sie, die Darstellung des Kontinents sei eine Lücke und recurriert hierbei auf die Metaphorik des Malens bzw. Zeichnens: »Otra forma de patriotismo que nos falta cultivar es esta de ir pintando con filial ternura, sierra a sierra y río a río, la tierra de milagro sobre la cual caminamos.«⁹² [Eine weitere Form des Patriotismus, die uns zu kultivieren verbleibt, besteht darin, mit kindlicher Zärtlichkeit von Sierra zu Sierra und Fluss zu Fluss das Land voller Wunder, über das wir schreiten, zu malen.]

den aztekischen Mythos, ausführlich analysiert, siehe dies.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 28f.

90 In einem Ausstellungskatalog zu künstlerischen Darstellungen des Popocatepetl und Iztaccíhuatl findet sich eine Version dieses aztekischen Mythos wieder. Der Katalog zeugt von der Popularität des Motivs der beiden Vulkane in der mexikanischen Kunst und der europäischen Reiseliteratur, was bestätigt, dass Mistral einen kulturgeschichtlich stark vorgeprägten Gegenstand für ihre Prosaschrift wählte. Siehe Bermúdez, Sari u. Saúl Juárez: *Presentaciones*. In: *El mito de los volcanes. Popocatepetl, Iztaccíhuatl*. Hg. von Mercedes Iturbe u. Fernando del Paso. México, D.F.: Museo del Palacio de Bellas Artes 2005. S. 7-16. S. 12.

91 Vgl. Mistral, G.: *Un vuelo sobre las Antillas*. S. 28. Ebenso SM, S. 120.

92 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 14.

El paisaje mexicano ist von der Semantik des Spektakels durchzogen; die Erzählerin wohnt von ihrem Haus wie von einer Tribüne aus den Spielen der Natur bei:

Desde Cuba vengo habituándome al juego épico de truenos y relámpagos, juego wagneriano que a nadie inquieta y que a mí me hacía palidecer. Recuerdo el inmenso garabateo de rayos que jugaban fantásticamente sobre la Isla de Cuba la noche en que nos aproximábamos a ella, y que yo miraba temblando desde la borda. Ahora ya duermo tranquilamente con esta música guerrera que me dan las Sierras Madres; pienso que es una soberbia canción de cuna, y cierro los ojos confiada... [...]

Como no hay esa muralla épica de nuestra cordillera, que disminuye el horizonte, este cielo mexicano es vastísimo. Las nubes son dilatadas y ligeras y tienen como mayor movilidad, como menor espesura que las de nuestro cielo del sur. Tejen allá arriba un universo fantástico que yo suelo seguir una tarde entera desde la azotea de mi casa. Son juegos graciosos e infinitos. Es un avance hacia la mitad del cielo, y que termina con esa lluvia de todas las tardes. (PM, S. 47)

Seit Kuba gewöhne ich mich schon an das epische, das wagnerianische Spiel von Donner und Blitz, die niemandem Sorge bereiten und die mich erblassen ließen. Ich erinnere mich an das riesige Gekritzel von Blitzen, die auf wunderbare Weise über der Insel Kubas, in der Nacht, in der wir uns ihr näherten, spielten, und die ich zitternd von der Reling aus betrachtete. Heute schon schlafe ich ruhig ein mit dieser kriegerischen Musik, die mir die Sierras Madres geben; ich stelle sie mir als ein prächtiges Wiegenlied vor, und so schließe ich vertrauensvoll die Augen... [...] Da es nicht die epische Mauer unserer Kordilleren gibt, die den Horizont verkleinert, ist dieser mexikanische Himmel äußerst weit. Die Wolken sind ausgedehnt und leicht und weisen eine höhere Beweglichkeit und eine geringere Dichte auf als diejenigen unseres Südhimmels. Dort oben weben sie ein fantastisches Universum, das ich gewöhnlich den ganzen Nachmittag von der Terrasse meines Hauses aus verfolge. Es sind anmutige und unendliche Spiele. Ein Vormarsch bis zur Mitte des Himmels, der mit diesem Nachmittagsregen endet.

Immer wieder rekurriert Mistral auf die »juegos« [Spiele] und den »épico« [epischen] Charakter des Wetters oder bezieht sich auf die »éxtasis« [Ekstase] des Klimas (PM, S. 48). Die Attribute des »wagnerianischen«, »kriegerischen« und »epischen« unterstreichen den pompösen und erhabenen Charakter, den die Erzählerin der Landschaft zuschreibt. Die Erzählerin bezieht sich auf die Metapher des Webens, aus der bekanntlich der Begriff des Textes hervorgegangen ist, sodass *El paisaje mexicano* an dieser Stelle erneut seine eigene Gemachtheit offenlegt.⁹³

93 Auf die Metapher des Gewebes für Text rekurriert bekanntlich Barthes, Roland: *La Mort de l'auteur*. In: *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil 1984. S. 61-67. S. 65f.

Das Theater des Wetters und der Landschaft inszeniert Mistral sprachlich auf den kleinsten Ebenen ihrer Reiseprosa durch eine *Mise en abyme*, die zugleich auf die auditive Wahrnehmung der Erzählfigur Bezug nimmt. Der Raum des Valle de México und der Raum der Schrift gleichen sich aneinander an: »Alcanzan al centro del valle solo sus ecos, sus ecos.« (PM, S. 47) [Das Zentrum des Tals erreichen nur seine Echos, seine Echos.]

Die zahlreichen Referenzen auf die Künste zeugen davon, dass das Valle de México für Mistral ein Kunstwerk ist, das in sich das Natur- und Kunstschöne vereint. Hierbei ist die Erzählerin sowohl die Zeichnerin als auch die Betrachterin des Kunstwerks.⁹⁴ Die Ästhetik der Landschaft differiert zudem von klischeehaften Darstellungen der lateinamerikanischen Natur als authentisch und unberührt.⁹⁵ Diese Vorstellung findet sich etwa in dem viel zitierten Kupferstich *America* von Stradanus wieder: Mit dem Gegensatz zwischen der nackten autochthonen Frau und dem bekleideten Amerigo Vespucci eröffnet Michel de Certeau seine *L'Écriture de l'histoire*. Dort führt er aus, der lateinamerikanische Kontinent habe den Europäern als »page blanche« ihres Willens gedient.⁹⁶ Mistrals Ästhetisierung der Landschaften Lateinamerikas kontrastiert mit einer vorherrschenden Tendenz in europäischen Reiseberichten, in denen Landschaft instrumentalisiert und mit Blick auf bestimmte Intentionen dargestellt wird: Sei es als Paradies und *page blanche*, um die Missionierung und die Kolonisation zu rechtfertigen, sei es um ökonomische Interessen durchzusetzen, wie es Pratt darlegt.⁹⁷

Die Forderung nach einer ästhetischen Repräsentation Lateinamerikas geht in weiteren Ausführungen Hand in Hand mit Mistrals Ästhetik des Alltäglichen.⁹⁸ »Necesitamos páginas de arte verdadero en las que, como en la pintura holandesa de interiores, lo cotidiano se levante hasta un plano de belleza.«⁹⁹ [Wir benötigen Seiten wahrer Kunst, auf denen sich, wie in der niederländischen Innenmalerei, das Alltägliche zum Schönen erhebt.] Die Verbindung von Alltäglichkeit und Malerei liefert einen entscheidenden Hinweis auf Mistrals Rezeption des *costumbrismo*, einer Kunstströmung, die sich in ihren visuellen und textuellen Darstellungen auf den Alltag und die Gegenwart unterschiedlicher gesellschaftlicher

94 Diese Denkfigur entfaltet Pratt anhand des Materials ihrer Studie, doch betrachtet sie Ästhetisierung als Bestandteil des imperialen Diskurses, vgl. dies.: *Imperial Eyes*. S. 205, 209.

95 Zu diesem Amerika-Bild siehe etwa ebd. S. 126.

96 Vgl. Certeau, Michel de: *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard 1975. S. 3ff. Siehe dazu auch den ausführlichen Kommentar bei Rabasa, José: *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman u.a.: OU Press 1993. S. 23-48. Vgl. Stradanus: *America, 1575-1580*. Kupferstich, 19x26,9. Metropolitan Museum of Art, New York.

97 Vgl. Pratt, M. L.: *Imperial Eyes*. S. 39.

98 Arrigoitia spricht von der »Poetisierung des Alltäglichen« bei Mistral, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 59.

99 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres (introducción)*. S. 11.

Gruppen konzentrierte.¹⁰⁰ Der *costumbrismo* war eine populäre Strömung, die in Spanien ab den 1830er Jahren ihren Höhepunkt erreichte.¹⁰¹ Die Kunstströmung zeichnete sich durch kurze Formen, die Beobachtungsinstanz und den durch das Publikationsmedium der Zeitung bedingten journalistischen Stil aus.¹⁰² Konstitutiv für die künstlerische Ausrichtung waren zudem neben der Repräsentation sozialer Charaktere die Konzentration auf die Gegenwart und die Auseinandersetzung mit spanischer Zugehörigkeit, wie es sich etwa im Sammelwerk *Los españoles pintados por sí mismos* zeigte.¹⁰³

Das Referenzwerk fand auch Anklang in Lateinamerika und so veröffentlichte man in Kuba nur wenige Jahre später *Los cubanos pintados por sí mismo* (1852) und in Mexiko *Los mexicanos pintados por sí mismo* (1854).¹⁰⁴ Wie in Spanien erfüllte der *costumbrismo* in Mexiko eine politische Funktion, indem er um die Ausstellung *eigener* Perspektiven auf das Land bestrebt war, die dezidiert nicht der Wahrnehmung von Reisenden, sondern derjenigen der lokalen Bevölkerung entsprechen sollten.¹⁰⁵ Während die Wendung zum Eigenen in Spanien mit den Nachwirkungen der napoleonischen Invasion zusammenhing, war sie in Mexiko mit der erst wenige Jahre zuvor proklamierten Unabhängigkeit von Spanien verbunden.¹⁰⁶

Dass Mistral sich gerade für den *costumbrismo* interessierte, überrascht angesichts der Klagen über das Fehlen einer beschreibenden Literatur in Lateinamerika nicht: So ist der *costumbrismo* eine Kunstform, die sich der *descriptio* der Bevölkerung, ihrer Sitten, Traditionen und Landschaft verschrieb.¹⁰⁷ Die Rezeption des *costumbrismo* manifestiert sich in *El paisaje mexicano* ebenso im Rekurs auf die Alltäglichkeit, denn die Erzählerin beschreibt nicht das Außergewöhnliche, sondern ihre *tagtäglichen* Beobachtungen, die sie etwa von der Terrasse ihres Hauses aus anstellt: »Mi fiesta cotidiana es la de la luz de la meseta.« (PM, S. 48) [Mein tägliches Fest ist das Licht der Hochebene.]

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der Visualität der kleinen mistralschen Reiseprosa und der *costumbristischen* Schriften, die oftmals von Illustrationen begleitet wurden und in denen Bezüge zur Malerei üblich waren. Autoren der Epo-

100 Vgl. Pérez Salas, María Esther: *Costumbrismo y litografía en México. Un nuevo modo de ver.* México, D.F.: UNAM Inst. de Investigaciones Estéticas 2005. S. 25.

101 Vgl. ebd.

102 Vgl. ebd. S. 38f., 267.

103 Vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg: Das 19. Jahrhundert. In: *Spanische Literaturgeschichte*. Hg. von dems. 4. aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2011. S. 237-320. S. 268f. Vgl. *Los españoles pintados por sí mismos*. 2 Bde. Madrid: I. Boix 1844.

104 Vgl. Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México*. S. 98. Weitergehend ebd. S. 171, 173.

105 Vgl. ebd. S. 12f., 27.

106 Vgl. ebd. S. 17, 24f.

107 Vgl. dazu ebd. S. 23.

che, wie Ramón de Mesonero Romanos und Mariano José de Larra, drückten so mithilfe von Metaphern der Malerei die Absichten ihres Schreibens aus.¹⁰⁸ Das Sammelwerk *Los españoles pintados por sí mismos*, das die Malerei bereits im Titel erwähnt, stellt der Beschreibung eines jeden Typus der spanischen Gesellschaft eine Zeichnung voran. Neben der Musik, Malerei, Bildhauerei, Literatur und Schrift evoziert *El paisaje mexicano* die Keramik als eine weitere Kunstform: »Es un paisaje suavísimo, como un juego delicado de las arcillas que durante siglos las vertientes de las montañas han ido depositando.« (PM, S. 49) [Es ist eine so weiche Landschaft, die vergleichbar mit dem zarten Spiel der Tonschichten über Jahrhunderte von den Berghängen eingelagert wurde.] Die Keramik verbindet Mistrals Interesse an autochthonen und einfachen Kunstformen zugleich mit ihrem Interesse an ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten von Frauen. Die Metaphorik der Tonkunst spiegelt ihre Poetik auf einer metapoetologischen Ebene wider: Wie die Tonkunst schöpft Mistral im uneigentlichen Sinne aus der Erde Lateinamerikas ihre Prosa; in *Otra vez Florencia* aus dem Jahre 1928 schrieb Mistral so:

Pueblo con cerámica original, con broncearías y con curtiduría propia – añadió Gauthier – es pueblo culto. Sobre todo con cerámica. La primera manifestación de una cultura doméstica es la del barro. Se puede vivir sin torcer platas ni cueros y el ámbito familiar no sufre rebajamiento; pero si faltan las gredas y los bellos esmaltes, falta sencillamente la muchedumbre de utensilios y objetos graciosas que regalan bellos interiores. Y las mujeres, yo creo, nos aplebeyamos muchísimo bebiendo el agua en copa fea y distribuyendo la sopa cotidiana en platos desgraciados.

En los países sin cerámica propia se compra la ajena, ya lo sé. »No vale«, digo como en el juego. Cada raza, cada región ilustre ha querido siempre tener este arte propio como posee su clima.¹⁰⁹

Ein Volk mit eigener Keramik, mit Bronzerei und eigener Gerberei – so fügte Gauthier hinzu – ist ein kultiviertes Volk. Vor allem, wenn sie über Keramik verfügt. Eine häusliche Kultur manifestiert sich zuerst durch Lehm. Es lässt sich leben, ohne Silber oder Leder zu verarbeiten und das familiäre Umfeld wird nicht gedemütigt; doch sollten knetbare Massen und die schönen Emailen fehlen, fehlt schlichtweg die Menge an Utensilien und an anmutigen Gegenständen, die für ein schönes Interieur sorgen. Und wir Frauen, so glaube ich, würdigen uns sehr herab, wenn wir Wasser aus einer unanschaulichen Tasse trinken und die tägliche Suppe auf

108 Vgl. ebd. S. 17, 41.

109 Mistral, Gabriela: *Otra vez Florencia*. In: dies.: *Gabriela anda por el mundo*. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 239-244. S. 243. Zur Bedeutung der Keramik ausführlicher Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 197f.

reizlose Teller verteilen.

In den Ländern ohne eigene Keramik wird diese woanders gekauft, das weiß ich wohl. ›Das gilt nicht‹, sage ich wie in einem Spiel. Immer schon wollte jedes Volk, jede bekannte Region über diese eigene Kunst verfügen wie ihnen auch ein Klima eigen ist.

Die Keramik betrachte ich als eine metapoetologische Metapher für Mistrals eigenes Schreiben, das sein Material aus der Erde schöpft. Das Kunsthandwerk repräsentiert ebenso eine einfache Kunstform, für die sich Mistral interessierte und steht wie der *costumbrismo* in Verbindung zum Lokalen und, mehr noch, zum Klimatischen.

Auf sich selbst bezogen fragt die Erzählerin in *La estampa del indio mexicano*: »¿Qué es la mano mía sino un miembro degenerado que olvidó sus herencias de sabiduría manual, el genio de dos razas decoradoras, bordadoras, artesanas?«¹¹⁰ [Was ist meine Hand außer einer verfallen Gliedmaße, die ihr Erbe manuellen Wissens vergaß, das Genie zweier Ethnien von Dekorateurinnen, Stickerinnen, Handwerkerinnen?] Das Handwerk wird von Mistral als ein wertvolles Wissen und kulturelles Erbe aufgewertet, das es zu tradieren gilt. In ihrem *Recado sobre Michoacán* kommentierte die Erzählerin die Kunst der Purépecha mit ähnlichen Worten und preiste ihre Kalabassen als »artesanía generalmente mujeril« [allgemein weibliches Kunsthandwerk] sowie als »júbilo de todas las mesas« (RM, S. 293) [Freude eines jeden Tisches].¹¹¹ Die Alltäglichkeit ist eine wichtige Komponente der Poetik Mistrals; zu dieser gesellt sich die Bedeutung des Handwerks, das auf ein vom männlich konnotierten Geniebegriff abweichendes Literaturverständnis hindeutet.

II.3 Ein Schulbuch für den Mädchenunterricht

Das Deckblatt des Schulbuchs *Lecturas para mujeres* [Lektüre für Frauen] zeigt eine in die Lektüre vertiefte Frau inmitten einer bukolischen Landschaft. Die Bukolik wird als Referenzraum auch durch den Hirtenstab der Dame aufgerufen, deren Statur die Verbindung von Weiblichkeit und Lektüre darstellt, die bereits der Titel des Schulbuchs als Themen benennt. Im Zuge von Mistrals erstem Aufenthalt in Mexiko entstand im Jahre 1924 das für den Literaturunterricht von Mädchen konzipierte Lehrbuch *Lecturas para mujeres* und die in diesem publizierte Prosaschrift *Siluetas de la india mexicana* [Silhouette der mexikanischen Autochthonen], die Mis-

110 Mistral, Gabriela: *Estampa del indio mexicano*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 298-304. S. 303.

111 Siehe dazu auch Mistrals Ausführungen zur autochthonen Kunstfertigkeit in PM, S. 302.

tral 1923 auch im *Mercurio* veröffentlichte.¹¹² Das für den Spanischunterricht von jungen Schülerinnen auf dem Land vorgesehene Schulbuch druckte der spanische Verlag Callejas in hoher Auflage und vertrieb es international.¹¹³ Zur Intention dieses Buches zählte, so schrieb es Mistral im Vorwort, die Vermittlung von Literaturkenntnissen und die Herausbildung von Bürgerinnen.¹¹⁴ *Lecturas para mujeres* betrachtete Mistral dabei erst als den Beginn ihrer bildungspolitischen Arbeit, die sie auch in Chile fortzuführen beabsichtigte, und für die sie eine dezidiert weibliche lateinamerikanische Gemeinschaft imaginierte.¹¹⁵

Mistral kompilierte, wie für die Didaktik charakteristisch, ausschließlich kleine Formen für ihr Lehrbuch, vorrangig kurze Prosatexte und Gedichte von mexikanischen und französischen Autoren; unter den quantitativ bevorzugten finden sich Leopoldo Lugones, Rabindranath Tagore, José Enrique Rodó, José Martí und Joan Maragall.¹¹⁶ Die zusammengestellten Texte seien, so schrieb Mistral, nach »moralischer und mitunter gesellschaftlicher Intention«, »belleza« [Schönheit] und »americanidad« [Amerikanität] ausgewählt.¹¹⁷ Das Vorwort unterzeichnete Mistral mit »La Recopiladora«¹¹⁸ [die Sammlerin], womit sie sich selbst als Kompilatorin kleiner Formen definierte. Die Kürze und Visualität der von Mistral kompilierten Texte war dabei eine bewusste ästhetische und didaktische Entscheidung: So richtete sich das Lehrbuch schließlich an Schülerinnen, die für handwerkliche und körperliche Arbeiten ausgebildet wurden und denen nur wenig Zeit zum Lernen verblieb.¹¹⁹

Lecturas para mujeres teilt sich in die drei Sektionen »Hogar« [Heim], »Motivos Espirituales« [Spirituelle Motive] und »Naturaleza« [Natur], welche auch auf die grundlegenden Pfeiler der Ästhetik Mistrals hindeuten, die auf die kunstvolle Darstellung des Alltäglichen und der Natur abzielt.¹²⁰ Die Prosaschrift *Siluetas de*

112 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 366. Das Schulbuch nimmt für die Mistral-Forschung eine wichtige Rolle ein, da die Schriftstellerin mit diesem ihre literarischen Präferenzen offenbarte, siehe ebd. S. 59f.

113 Vgl. Fiol-Matta, L.: A Queer Mother for the Nation. S. 74. Weiterführend zum Schulbuch Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 59. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 22.

114 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 7f., 15.

115 Vgl. ebd. S. 8.

116 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 60. Siehe zur Bedeutung kleiner Formen in einer aktuellen didaktischen Perspektive Heideklang, Julia, Sandra Dobritz u. Urte Stobbe: Kleine Formen für den Unterricht – Unterricht in kleinen Formen. Einleitung. In: Kleine Formen für den Unterricht. Historische Kontexte, Analysen, Perspektiven. Hg. von Julia Heideklang u. Urte Stobbe. Göttingen: V&R unipress 2019. S. 9-25.

117 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 15.

118 Ebd. S. 17.

119 Vgl. Fiol-Matta, L.: A Queer Mother for the Nation. S. 161.

120 Für eine genaue Übersicht der Struktur des Lehrbuches siehe Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 60.

la india mexicana platzierte Mistral in der Sektion *Hogar* als Bestandteil der Unterkapitel »Maternidad« [Mutterschaft] und »México y la América española« [Mexiko und das spanische Amerika].¹²¹ Weite Teile des Vorworts widmen sich der Sektion *Hogar*, die der Herausbildung von Mütterlichkeit dienen soll und verweisen wiederholt auf die Spannung zwischen den defizitären Konzepten der »alten« und »neuen« Frau.¹²² Der neuen Frau würde es, so Mistral, an »Mütterlichkeit« fehlen, der alten wiederum an »geistigem Reichtum«.¹²³ Der Sektion *Hogar* wird die größte Bedeutung im Schulbuch beigemessen; sie gilt als die eigentlich »originelle« und sei mit der größten Zuneigung erstellt worden.¹²⁴ Konsequenterweise, so schreibt es Mistral auf denselben Seiten, soll sie die Funktion erfüllen, den Familiensinn wiederzubeleben, der konstitutiv für den Erfolg eines Kollektivs sei.

Wenn die Agenda des Schulbuchs auch konservativ anmuten mag und starre Geschlechterrollen zu festigen scheint, entziehen sich geschlechtliche und nationale Zugehörigkeiten bei Mistral jedoch vorschnellen Schlussfolgerungen.¹²⁵ Unter den Texten, die Mistral für das Schulbuch schrieb, befindet sich etwa eine weitere »Silhouette«, *Siluetta de Sor Juana Inés de la Cruz*, wobei bereits die Bezugnahme auf Sor Juana, heute eine Ikone weiblichen Schreibens, Mistrals feministische Ambitionen untermauerte.¹²⁶ Diese finden in ihrem Schreiben immer wieder Ausdruck, beispielsweise in der im Jahre 1925 verfassten Schrift *Castilla*, in der die Erzählerin

121 Kaminsky vollzieht eine kritische Lektüre dieser Schrift, in der sie das Vokabular des Visuellen in der Prosaschrift hervorhebt, siehe dies.: Essay, Gender, and Mestizaje. S. 120f. Ursprünglich wurde der Text in Mistrals *Croquis mexicanos* eingefügt, vgl. dazu Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 67.

122 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 8, 11.

123 Vgl. ebd. S. 9, 11.

124 Vgl. ebd. S. 8f., 10.

125 Vgl. zu dieser Ambivalenz Peña, K. P.: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. S. 9, 29, 33. Finzer recurriert zudem auf den von Gayatri Chakravorty Spivak geprägten Begriff des »strategic essentialism«, womit sie unterstreicht, dass Mistrals Unternehmen für das Jahr 1923 durchaus radikal und feministisch war. Vgl. dies.: Mother Earth, Earth Mother. S. 244. Auf diese Diskussion um das Schulbuch verweist auch Klengel und recurriert hierfür auf weitere Beiträge der Forschungsliteratur, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 91. Eine weitere Diskussion des Vorwortes findet sich bei Fiol-Matta wieder, die den Essay als Beispiel eines »normative gender discourse« betrachtet, vgl. dies.: A Queer Mother for the Nation. S. 159ff. Fiol-Matta weist auch in Bezug auf den Patriotismus von Mistral darauf hin, dass dieser doppelbödig sei und sich hinter ihm auch die Enttäuschung verberge, von Chile gerade nicht zur Nationalschriftstellerin gekürt worden zu sein, siehe dazu ebd. S. 163.

126 Vgl. Mistral, Gabriela: *Siluetta de Sor Juana Inés de la Cruz*. In: dies.: *Lecturas para mujeres*. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 130-135.

durch die kastilische Landschaft schreitet und mit Teresa de Ávila über die Begründung einer weiblichen Literaturtradition nachdenkt.¹²⁷

Die *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz* beschreibt, auf Amado Nervos Schrift *Juana de Asbaje* basierend, die Tugenden Sor Juanas und den Einfluss von Geografie auf ihr Wesen und Schreiben.¹²⁸ Diese Form des biografischen Essays ist an Mistrals didaktisches Interesse gekoppelt; die Silhouette ist zugleich Essay und Exemplum, sodass aus der Exemplarität Sor Juanas ein Lerneffekt entstehen soll.¹²⁹ Aufgrund der wenigen *siluetas* die Mistrals verfasste, lässt sich anders als beim *recado* jedoch nicht von einer etablierten Form ihres Schreibens sprechen.

Das Schulbuch stellt einen ungewöhnlichen Publikationsort der kleinen Reisesprosa dar, zeugt jedoch davon, wie ernst es Mistral um die Verbreitung ihrer Schriften und um deren Leserschaft bestellt war. Ihre Texte sollten nicht nur von einer kleinen, gebildeten, wohlhabenden, weißen und vorrangig männlichen Elite gelesen werden, sondern auch von jungen Frauen aus der Arbeiterschicht, von denen vermutlich viele autochthoner Herkunft waren.¹³⁰ Das Schulbuch als Publikationsort deutet somit auf Mistrals Gespür für Intersektionalität und auf die politischen, didaktischen und sozialen Intentionen ihres Schreibens hin.

Die *Silueta de la india mexicana* charakterisiert das Äußerliche sowie die soziale und familiäre Situation einer autochthonen Frau. Die kurze Prosaschrift oszilliert zwischen Beschreibung und Erzählung, indem die Erzählerin einen Schwerpunkt auf das äußerliche Erscheinungsbild der Frau legt und zugleich ihre Bewegung im Raum narrativ erfasst. Ebenso changiert der Text zwischen der Beschreibung *einer* und *aller* autochthoner Frauen und damit zwischen dem Singulärem und dem Universellen – zwar geht es um einen Typus, wenn die Kleidung der Frauen kommentiert wird, zugleich porträtiert die Erzählerin jedoch ihre spezifische Erfahrung, nämlich die Begegnung mit einer autochthonen Frau.

Dass es sich um eine *mexikanische* Autochthone handelt, unterstreichen die deiktischen Referenzen: Die beschriebene Frau wird mit einem Glas aus Guadalupe verglichen und wandert von Puebla und Uruapan in weitere Städte (vgl. SM,

127 Teresa de Jesús erklärt der Erzählerin so: »Porque has querido fundar condescendiendo con los hombres, sujetando tu impulso, así se construye sin alegría y la obra que sale muerta, ni la aprocheva ni Dios ni el Diablo.« [Denn du wolltest in Übereinkunft mit den Männern gründen, wobei du deinen Impuls untergeordnet hast und so schöpft man ohne Freude und das totgeborene Werk nützt weder Gott noch Teufel.] Mistral, Gabriela: Castilla. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 203-213. S. 205.

128 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 66.

129 Vgl. ebd.

130 Wie Fiol-Matta herausgearbeitet hat, wendet sich Mistral in ihrem Vorwort an eine »imaginäre« und »textuelle« Gemeinschaft von Frauen, vgl. dazu dies.: A Queer Mother for the Nation. S. 78.

S. 121). Die geografischen Referenzen drücken die Allgemeingültigkeit der autochthonen Frau aus, die nicht mit einer bestimmten Region zu identifizieren ist. Die Konzentration auf die Kleidung macht in einer metareflexiven Geste den Text als Gewebe sichtbar und präsentiert die autochthone Frau als ein textuelles Gebilde, das seine eigene Gemachtheit impliziert.

Der Text thematisiert den Alltag der Frau, wie beispielsweise ihre Gewohnheit, sonntags zum Markt zu gehen und ihr Kind auf dem Rücken zu transportieren. Wie in *El paisaje mexicano* ist die Beschreibung stets an eine soziale, historische und politische Ebene geknüpft. Die Erzählerin kommentiert das Schicksal der autochthonen Bevölkerung Mexikos und kritisiert die Konsequenzen der Kolonisation:

Habrían sido una raza gozosa; los puso Dios como a la primera pareja humana en un jardín. Pero cuatrocientos años esclavos les han desteñido la misma gloria de su sol y de sus frutas; les han hecho dura la arcilla de sus caminos, que es suave, sin embargo, como pulpas derramadas... (SM, S. 122)

Sie hätten ein freudvolles Volk sein können; Gott steckte sie wie das erste Menschenpaar in einen Garten. Doch vierhundert Jahre der Versklavung haben denselben Glanz ihrer Sonne und Früchte verblassen lassen; haben den Ton ihrer Wege verhärtet, der dennoch so weich wie verschüttetes Fruchtfleisch ist...

In der Beschreibung der autochthonen Frau greift Mistral auf ein ästhetisches Vokabular zurück, bereits der erste Satz rekurriert etwa auf den Begriff der »gracia« [Grazie]:¹³¹ »La india mexicana tiene una silueta llena de gracia.« (SM, S. 120) [Die mexikanische Autochthone hat eine von Grazie erfüllte Silhouette.] Schon im Vorwort zu *Lecturas para mujeres* ruft Mistral mit der Aussage, Grazie sei eine erlernbare intellektuelle Fähigkeit, den Diskurs über die Anmut auf, der in der Ästhetik auf eine lange Tradition zurückblickt.¹³² Gerade die Frage nach der Erlernbarkeit von Grazie trifft einen Kern der Diskussionen um die Anmut im *Cortegiano*.¹³³ In Baldassare Castigliones Werk ist *grazie* [Anmut] wie *sprezzatura* [Lässigkeit] ein

131 Kaminsky stellt diesbezüglich dar, Mistral würde die Autochthonen sowohl romantisieren als auch ästhetisieren, vgl. dies.: Essay, Gender, and Mestizaje. S. 121.

132 Mistral schreibt von der Kultivierbarkeit der Grazie: »Es muy femenino el amor de la gracia cultivado a través de la literatura.« [Die durch Literatur herausgebildete Liebe zur Grazie ist sehr weiblich.] Dies.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 8. Für einen Überblick zum Begriff der Grazie siehe Sabine Mainberger, die neben Castiglione und Schiller ebenfalls Nietzsche, Heine, Valéry und Pasternak in den Blick nimmt, dies.: Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der Grazie. In: *arcadia* 47 (2012) H. 2. S. 251-271.

133 Vgl. Castiglione, Baldesar: *Das Buch vom Hofmann*. Übers. von Fritz Baumgart. Bremen: Schönmeyer 1960. S. 50ff.

Schlüsselkonzept, über das die Hofgesellschaft ausführlich debattiert. *Sprezzatura* und *grazie* hängen insofern miteinander zusammen, als Lässigkeit Ursprung von Anmut ist.¹³⁴ Die Anmut prägt das äußerliche Erscheinungsbild und die Bewegung des Hofmanns, sodass sie sich etwa im Voltigieren erzeugen lässt; ebenso sollte sie jedoch auch seine Sprache, selbst sein Scherzen beeinflussen.¹³⁵ Im *Corteggiano* ist Grazie keinem bestimmten Geschlecht zuzuordnen und kann dementsprechend sowohl Hofdame als auch Hofmann auszeichnen.¹³⁶

Um das Wesen der Grazie näher zu fassen, zitiert Friedrich Schiller eine allegorische Darstellung: Gemäß der griechischen Fabel verleiht ein Gürtel der Göttin der Schönheit Anmut. Die Fabel deutet darauf hin, dass für Schiller jede Anmut Schönheit ist, doch nicht jede Schönheit über Anmut verfügt, und noch zentraler: Anmut »bewegliche Schönheit« ist und sich damit vom Subjekt löst.¹³⁷ Wie Castiglione diskutiert auch Schiller die Intentionalität der Anmut und schlussfolgert, dass Anmut einzig vom Subjekt erzeugt werde, sie müsse folglich immer, auch wenn ihr der Schein von Willenlosigkeit anhaftet, »die durch Freyheit bewegte[] Gestalt«¹³⁸ sein.

Die mobile Dimension der Grazie ist in der Konzeption der autochthonen Frau Mexikos durch die Bewegung im Raum ebenfalls präsent; darüber hinaus konnotiert Mistral wie zuvor Schiller Anmut in erster Linie als weiblich.¹³⁹ Ganz augenscheinlich positioniert Mistral sich mit der Beschreibung der Autochthonen in einem ästhetischen Diskurs und unterstreicht somit ihre Forderung nach einer künstlerischen Darstellung der autochthonen Bevölkerung: »Y esa mujer que no han alabado los poetas, con su silueta asiática, ha de ser semejante a la Ruth moabita, que tan bien labraba y que tenía atezado el rostro de las mil sieastas sobre la parva...« (SM, S. 122) [Und diese Frau, die Dichter nicht gelobt haben, mit ihrer asiatischen Silhouette, muss Ruth der Moabiterin ähneln, die den Boden so gut pflügte, und deren Gesicht von tausenden von Mittagsruhen über dem Dreschgut so geglättet war...] Die Erzählerin stellt einen Bezug zur fehlenden Darstellungstradition in Lateinamerika her und behebt diese zugleich performativ. Sollte Mistral das Referenzwerk des *costumbrismo* in Mexiko, *Los mexicanos pintados por sí mismo*, gekannt haben, so ließe sich ihre *silueta* insofern als ein Beitrag zur Kompensation

134 Vgl. ebd. S. 53f.

135 Vgl. ebd. S. 47f., 50. Zur Anmut des Erscheinungsbildes siehe ebd. S. 44, 59, 168, 187.

136 Zur Anmut der Hofdame siehe ebd. S. 245, 251. Mainberger merkt an, das Konzept der Grazie werde zwar »geschlechtsspezifisch reduziert«, ebenso handele es sich jedoch um ein »Faszinosum der Androgynität«, dies.: Lässig – subtil – lakonisch. S. 254.

137 Vgl. Schiller, Friedrich: Über Anmuth und Würde. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Hg. von Benno von Wiese. Weimar: Böhlau 1962. S. 251-308. S. 251ff.

138 Ebd. S. 265, 269.

139 Vgl. ebd. S. 288.

einer Lücke lesen, als sich unter den 35 Typen der mexikanischen Gesellschaft nicht ein einziger autochthoner wiederfindet.¹⁴⁰

Die autochthone Frau Mexikos wird intertextuell eingebettet, wobei Mistral mit dem Vergleich zudem auf ihr im Jahre 1923 verfasstes Gedicht *Ruth* Rekurs nimmt, das aus der Perspektive derselben die biblische Geschichte nacherzählt.¹⁴¹ Die Figur der biblischen Ruth steht nicht nur für eine hart arbeitende Frau, sondern auch für weibliche Gemeinschaft und Solidarität. Ruth zeichnet sich schließlich dadurch aus, dass sie auch nach dem Tod ihres Mannes bei ihrer Schwiegermutter Noomi bleibt und sogar mit dieser in das ihr noch fremde Juda zieht.¹⁴²

Ein Grund für die Bezugnahme auf die Figur der Hebräischen Bibel ist darin zu sehen, dass zwei Pole die autochthone Frau, Ruth und die Autorfigur Mistral vereinen: Fremdheit und Zugehörigkeit.¹⁴³ Diese Ambivalenz wird in der Hebräischen Bibel verhandelt und auch von Julia Kristeva in *Étrangers à nous-mêmes* prominent aufgegriffen: Ruth gehört so schließlich den Moabitern an und wird ebenso zu einer Israelitin.¹⁴⁴ Die Autorfigur Mistral beginnt gleichsam das Vorwort zu *Lecturas para mujeres* mit dem Unterpunkt »Palabras de la extranjera« [Worte der Fremden]. Dort kommentiert sie, dass sie sich sehr wohl darüber bewusst sei, dass die Zusammenstellung eines Lehrbuches von *mexikanischen* Lehrern durchgeführt werden sollte.¹⁴⁵ Mistral stellt sich als Außenstehende dar und rekurriert doch auf das markante Possessivpronomen »nuestra literatura« [unsere Literatur], um eine transnationale lateinamerikanische Zugehörigkeit anzudeuten. Die mexikanische Revolution mit ihrem Drang zur Nationalisierung, der sich auch in der staatlich geförderten Kunst und vor allem in der Bildung ausdrückte, kritisiert Mistral damit subtil und bezieht sich zugleich auf die Situation der autochthonen Bevölkerung, deren Position ebenso zwischen Fremdheit und Zugehörigkeit changiert.¹⁴⁶

140 Vgl. dazu Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México*. S. 291. Siehe *Los Mexicanos pintados por si mismos*. Obra escrita por una sociedad de literatos y reproducida en facsimil por la Biblioteca Nacional de Mexico. México: Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho 1935.

141 Siehe Mistral, Gabriela: *Ruth*. In: dies.: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 12ff.

142 Vgl. Buch Rut. In: *Die Bibel*. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2006.

143 In den *recados* erkennt Pizarro Cortés eine Spannung zwischen dem Eigenen und Fremden sowie dem Eigenen und Universalen, vgl. dies.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 286.

144 Vgl. Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard 1988. S. 102-111. Da Ruth den Stammbaum des jüdischen Königshauses unter David begründet, ist der Dynastie »Fremdheit« eingeschrieben, vgl. ebd. S. 109f.

145 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 7.

146 Zur Kunstförderung und zur Nationalisierung der Bildung siehe Benjamin, T.: *Rebuilding the Nation*. S. 450ff. Siehe zu Mistrals Verhältnis zu den Reformen der Mexikanischen Revolution Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 114ff. Fiol-Matta

Die Spannung von Integration und Ausschluss ist in der *Silueta de la india mexicana* spürbar. Mistral verortet die Frau durch die Nullfokalisierung und die heterodiegetische Erzählperspektive in einer gesellschaftlichen Außenposition. Mit dieser distanzierten Erzählperspektive negiert Mistral, als Stimme der autochthonen Frau agieren zu wollen. Die Erzählstimme betont die Außenseiterposition der autochthonen Frau zudem durch die fehlende Gewöhnung »unseres« Auges an ihre Schönheit, die Konzentration auf ihr äußeres Erscheinungsbild und die ausbleibende Kommunikation.¹⁴⁷ Der kurze Prosatext endet mit drei Punkten, sodass die Spannung zwischen Fremdheit und Zugehörigkeit, Ausgeschlossenheit und Integration offenbleibt. Die Dichotomie vom Eigenen und Fremden, die auch dem *costumbrismo* inhärent ist, verunsichert Mistral und zeigt, dass die Frage nach Zugehörigkeit nicht binär verhandelt werden muss.

Mistral bezeichnet die Autochthone als »mujer antigua, no emancipada del hijo« (SM, S. 121) [vergangene Frau, die sich nicht vom Kind emanzipiert hat] und schreibt zugleich im Vorwort von *Lecturas para mujeres* in Bezug auf den »Sinn« der Mutterschaft: »En la mujer antigua este sentido fué [sic!] más hondo y más vivo, y por ello los mejores tipos de mi sexo yo los hallo en el pasado.«¹⁴⁸ [In der vergangenen Frau war dieser Sinn tiefer und lebendiger, und aufgrund dessen finde ich die besten Typen meines Geschlechtes in der Vergangenheit.] Die autochthone Frau Mexikos ist also mit der vergangenen Frau kongruent, deren Mütterlichkeit Mistral in lobenden Tönen preist.¹⁴⁹ Diese positive Mütterlichkeit wird in *Silueta de la india mexicana* jedoch dadurch subvertiert, dass sich die Erzählerin von ihrer Lebensweise distanziert und diese problematisiert. Die Kennzeichnung der Autochthonen als einer vergangenen Frau greift zudem auf eine in der europäischen Reiseliteratur vielfach evozierte Denkweise zurück, welche die Autochthonen Lateinamerikas zeitlich in der Vergangenheit situiert und damit als rückständig kennzeichnet.¹⁵⁰ Mistrals Rekurs auf das autochthone Lateinamerika reproduziert damit, trotz des emanzipatorischen Gestus, Denkmuster des Kolonialismus.

problematisiert in ihrer Studie immer wieder die forcierte Assimilation der autochthonen Bevölkerung im Zuge der mexikanischen Revolution und situiert Mistrals Schaffen in diesen Konstellationen, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 68ff.

147 Hierzu passt es, dass Kaminsky von einer »Auslöschung« Mistrals in ihrem Prosatext spricht; Mistral konstruiere das autochthone Lateinamerika, ohne sich selbst als Bestandteil davon zu verstehen, vgl. dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 119. In ihrer Kritik vergisst Kaminsky jedoch, dass es sich um literarische Texte handelt, in denen zwischen Erzählinstanz und Autorin zu unterscheiden ist.

148 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 9.

149 Kaminsky deutet das Alter der Frau als einen Hinweis auf die Zeitlosigkeit des Tableaus, vgl. dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 120.

150 Umfassend dazu und zur Bedeutung von Zeit im anthropologischen Diskurs Fabian, J.: *Time and the Other*. S. 27, 30, u.ö.

II.3.1 Schattenkunst in Mexiko

Die Silhouette stellt als Unterform des Scherenschnittes die Umrisse einer Person dar und ist in ihrer Motivwahl damit sehr viel restringierter.¹⁵¹ Beim Scherenschnitt handelt es sich um eine weiblich konnotierte Kunstform, in der sich im 18. und 19. Jahrhundert viele Frauen übten, wie beispielsweise die deutsche Künstlerin Luise von Duttenhofer.¹⁵² Oftmals gaben die Schattenrisse häusliche Szenen wieder und litten als ökonomische und einfache Form des künstlerischen Ausdrucks an ihrem minderen Prestige, da sie nur wenig Material – eine Schere und Papier – und kein umfassendes handwerkliches Wissen erforderten.¹⁵³ Die Ausgrenzung des schneidenden Künstlers lässt sich weit zurückverfolgen – bereits der Schweizer Jean Huber spürte am Höhepunkt des Geniekultes im 18. Jahrhundert die mindere Wertschätzung, die seiner Scherenkunst entgegengebracht wurde.¹⁵⁴ Der Scherenschnitt wurde vom Status der Kunst ausgeschlossen – eine Ausgrenzung, die sich im 18. Jahrhundert mit Aufkommen der Silhouette noch potenzierte.¹⁵⁵

Mit der Silhouette wird – neben ihrem Namenspatron, dem französischen Finanzminister Étienne de Silhouette – möglicherweise keine Person so sehr verbunden wie Johann Caspar Lavater, der in seinen *Physiognomischen Fragmenten* eine Reihe von Silhouetten nachdruckte und ihnen ein ganzes Kapitel widmete. Die Physiognomie – »die Fertigkeit durch das Aeußerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen«¹⁵⁶ – übertrug Lavater auch auf die Silhouette, zu der er ein ambivalentes Verhältnis hatte. Auf der einen Seite betrachtete er sie als das »schwächste und leereste«, auf der anderen Seite als das »währeste und getreuste Bild« eines Men-

151 Vgl. o.V.: [Art.] Silhouette. In: Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 7 Bde. Hg. von Harald Olbrich u. Gerhard Strauss. Bd. 6. Leipzig: Seemann 1994. S. 669-670. S. 669.

152 Vgl. Bisalki, Ernst: Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München: Callwey 1964. S. 122. Zu den weiblichen Konnotationen des Scherenschnitts siehe Vogel, Juliane: Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison. In: Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung. Hg. von Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler. München: Fink 2009. S. 141-159. S. 146f.

153 Vgl. Bisalki, E.: Scherenschnitt und Schattenrisse. S. 33, 122, 125. Vgl. Sedda, Julia: Silhouettes: The Fashionable Paper Portrait Miniature around 1800. In: European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections. Hg. von Bernd Pappe. Petersberg: Imhof 2014. S. 179-185. S. 180.

154 Vgl. Vogel, J.: Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison. S. 141, 143.

155 Vgl. ebd. S. 143.

156 Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775. S. 13.

schen.¹⁵⁷ Schwach dahingehend, dass nur die Konturen des Gesichtes abgebildet werden, getreu dahingehend, dass es sich um den »unmittelbare[n] Abdruck der Natur« handle, der sich nicht durch den »geschickteste[n] Zeichner« nachstellen ließe.¹⁵⁸ Die Silhouette war für Lavater darüber hinaus eine Kunstform der Verdichtung, die sich durch das Fehlen von »Bewegung«, »Farbe«, »Licht«, »Höhe und Tiefe« auszeichnete.¹⁵⁹

Einen Hinweis auf Mistrals Vertrautheit mit Lavater könnte ein Paratext, der Untertitel der *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz*, liefern, dessen Bezeichnung schließlich ähnlich zu den *Physiognomischen Fragmenten* lautet »Fragmentos de un estudio« [Fragmente einer Studie]. Lavaters Beschreibung der Silhouette, in der Bewegung absent ist, kontrastiert allerdings mit Mistrals dynamischer Darstellung der autochthonen Frau Mexikos. Zugleich beschreibt Mistral ausdrücklich an verschiedenen Stellen des Prosatextes eine Silhouette:

La india mexicana tiene una silueta llena de gracia. Muchas veces es bella, pero de otra belleza que aquella que se ha hecho costumbre en nuestros ojos. Su carne, sin el sonrosado de las conchas, tiene la quemadura de la espiga bien lamida de sol. El ojo es de una dulzura ardiente; la mejilla, de fino dibujo; la frente, mediana como ha de ser la frente femenina; los labios, ni inexpresivamente delgados ni espesos; el acento, dulce y con dejo de pesadumbre, como si tuviese siempre una gota ancha de llanto en la hondura de la garganta. (SM, S. 120)

Die mexikanische Autochthone hat eine von Grazie erfüllte Silhouette. Oftmals ist sie schön, doch von einer anderen Schönheit als es unsere Augen gewöhnt sind. Ihr Fleisch, das nicht über das Rosige der Muscheln verfügt, weist die Verbrennung der von Sonne geleckten Ähre auf. Ihr Auge ist von einer brennenden Süße; die Wange wie von einer feinen Zeichnung, ihre Stirn genauso groß wie eine weibliche Stirn sein sollte; ihre Lippen weder ausdruckslos dünn noch dick; der Akzent, süß und mit einer Spur von Kummer, so als ob sie immer einen breiten Tränentropf in der tiefen Kehle trüge.

Wenn auch das Äußere der Frau beschrieben wird, ist diese Ebene nicht vom Inneren zu trennen, sondern mit diesem verzahnt, wie es der Hinweis auf ihren Akzent offenlegt. Mistral stattet die Silhouette also mit einer auditiven Komponente aus und entwirft eine intermediale *silueta*, die sich, selbst wenn der Fokus auf dem Visuellen liegt, *hören* lässt.

157 Vgl. Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern. 4 Bde. Bd. 2. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775. S. 90.

158 Vgl. ebd.

159 Vgl. ebd.

Bei der Betitelung *silueta* handelt es sich um einen metapoetologischen Kommentar, der an eine Tradition weiblicher Kunstfertigkeit anknüpft und sich von der männlich konnotierten Gattung Reisebericht abgrenzt. Mistral adressierte sich nicht nur an Frauen als Rezipientinnen, sondern schrieb sich auch in eine Tradition weiblicher Kunstproduktion ein, die ganz im Sinne der mistralschen Ästhetik mit Alltäglichkeit und Einfachheit verbunden ist, wie es bereits die Einordnung des Textes in der Sektion *Hogar* unterstreicht. In eben diesem Schulbuch fordert Mistral in ihrem Vorwort die Begründung einer weiblichen Literatur: »Ya es tiempo de iniciar entre nosotros la formación de una literatura femenina, seria.«¹⁶⁰ [Es ist längst an der Zeit, in unseren Reihen eine ernsthafte, weibliche Literatur zu begründen.]

Diese poetologische Rahmung des Textes wird durch Bezüge auf die – wiederum weiblich und zudem autochthon konnotierte – Tonkunst gestützt, formuliert die Erzählerin doch schließlich, die autochthone Frau sei keine »Amphore«, sondern ein »goldenes Glas«. Wenn sich Mistral in *Silueta de la india mexicana* auf eine minder gewürdigte weiblich konnotierte Kunstform bezieht, die im ästhetischen Diskurs mit der abschätzigen Attribuierung der Vervielfältigung versehen wurde, drückt sie, wie in *El paisaje mexicano*, ein Verständnis von Literatur als Handwerk aus.¹⁶¹

Mistral orientierte sich mit der Silhouette an einer künstlerischen Ausdrucksform des 19. Jahrhunderts und erschuf dadurch eine Korrespondenz von Form und Inhalt: Die autochthone Frau ist eine »mujer antigua« und ihrer Betrachtung wird durch den Bezug auf eine veraltete Kunstform – die nicht der zeitgenössischeren Fotografie entspricht, welche ab 1860 die Silhouette ablöste – eine historische Gestalt verliehen.¹⁶²

II.3.2 Beobachten

Abgesehen von Mistrals Hinwendung zum Lokalen sind auch die Formen ihres Schreibens Reminiszenzen der kostumbristischen *escena* [Szene] und des *tipo* [Typus].¹⁶³ Die Anfänge des Kostumbrismus waren vor allem von den kurzen in Vers oder Prosa verfassten »artículos de costumbre« [Artikel über Bräuche] geprägt, die sich ab dem Jahre 1840 schließlich in die Untergattungen *escena* und *tipo* ausdifferenzierten.¹⁶⁴ *Tipos* stellen Figuren der spanischen Bevölkerung dar, die sich durch

160 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 10.

161 Vgl. zu diesen Attributen des Scherenschnitts Vogel, J.: *Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison*. S. 144, 146.

162 Vgl. Bisalki, E.: *Scherenschnitt und Schattenrisse*. S. 111.

163 Siehe zu diesen beiden Formen etwa Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México*. S. 39ff.

164 Vgl. ebd. S. 39.

Beruf, Sprechweise oder Kleidung auszeichnen.¹⁶⁵ Sie schwanken zwischen dem Singulären und Allgemeinen, denn wenn es sich auch um einen charakteristischen Stellvertreter einer Gruppe handelt, bleibt die beschriebene Person bzw. Figur noch immer als Individuum erkennbar.¹⁶⁶ *Tipos*, die Erfahrungen und Wissen über das vergangene Spanien umfassen und üblicherweise in Verzierungen mit Holzschnitten erschienen, entwickelten sich zum Herzstück des *costumbrismo*.¹⁶⁷ Dies hing auch damit zusammen, dass in *tipos*, die sich leichter als eine *escena* illustrieren ließen, die Lithografie eine gewichtigere Rolle einnehmen konnte.¹⁶⁸

Die *escena* hingegen ist narrativer und stellt den Augenblick eines Geschehens dar.¹⁶⁹ Sie ist länger, da sie oftmals von großen Formen wie dem Roman inkorporiert wurde und differiert vom *tipo* auch in ihrer Tempuswahl, die nicht das Imperfekt, sondern das Präsens vorzieht.¹⁷⁰ Die Erzählperspektive unterscheidet sich ebenso dahingehend, dass in *tipos* nicht beobachtet wird und die *escena* gerade auf die Erfahrung der in das Geschehen involvierten Figuren rekurriert.¹⁷¹

Der spanische *costumbrista* Mesonero verfasste sowohl *escenas* als auch *tipos*: Seiner Leserschaft berichtete er in *El Religioso* beispielsweise vom Mönch, dem »authentischsten« Mitglied der »alten Gesellschaft«. ¹⁷² Das Alter Ego Mesoneros, der »curioso parlante« [neugierige Sprecher], bemüht sich in dem kurzen Text um eine Apologie des Geistlichen, erläutert seine Herkunft und seine ehemalige Stellung in der spanischen Gesellschaft, um sein Verschwinden und die gegen ihn hervorgebrachten Anschuldigungen zu kritisieren:

El religioso, en fin, tiempo es de repetirlo, tiempo es de hacer justicia á una clase benemérita que la marcha del siglo borró de nuestra sociedad; no era, como se ha repetido, un sér egoísta é indolente entregado á sus goces materiales y á su

165 Vgl. ebd. S. 53.

166 Vgl. dazu ebd. S. 18.

167 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich u. Juan-José Sánchez: Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. Über die Gattung »Costumbrismo« und die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Wissen und Diskurs in Spanien von 1805 bis 1851. In: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Link. Stuttgart: Klett-Cotta 1984. S. 15-62. S. 31. Vgl. ebenso Pérez Salas, M. E.: Costumbrismo y litografía en México. S. 39, 53.

168 Vgl. ebd. S. 18.

169 Vgl. ebd. Die *escena* war auch als *cuadro de costumbres* bekannt; der *artículo de costumbres* unterschied sich wiederum von der *escena* durch seinen Publikationsort, denn ersterer wurde in Büchern und zweiterer in Zeitungen publiziert, vgl. ebd. S. 39.

170 Vgl. ebd. Vgl. Gumbrecht, H. U. u. J.-J. Sánchez: Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. S. 31.

171 Vgl. ebd. S. 32.

172 Vgl. Mesonero Romanos, Ramón de: El Religioso. In: ders.: Obras de Ramón de Mesonero Romanos. 8 Bde. Bd. 3: Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres por el curioso parlante. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana 1881. S. 67-70. S. 67.

estúpida inacción [sic!].¹⁷³

Endlich ist es an der Zeit, einer verdienstvollen Klasse, die im Laufe der Jahrhunderte aus unserer Gesellschaft verschwunden ist, gerecht zu werden und zu wiederholen, dass der Religiöse, wie wiederholt gesagt wurde, kein egoistisches und faules Wesen war, das sich seinen materiellen Genüssen und seiner dummen Untätigkeit hingab.

Die Erzählinstanz in *La Calle de Toledo*, eine *escena*, zeichnet sich im Gegensatz zu *El Religioso* durch eine starke Subjektivität aus: »Pocos días há tuve que salir á recibir á un pariente que viene á Madrid desde Mairena (reino de Sevilla) [...]«. ¹⁷⁴ [Vor ein paar Tagen musste ich hinausgehen, um einen Verwandten aus Mairena (Königreich Sevilla) in Madrid zu empfangen.] Der Plot des kurzen Textes lässt sich auf das Treffen des Erzählers an der Calle de Toledo mit seinem Vetter, der aus Sevilla stammt und in Madrid die Prüfung zum Notar ablegen möchte, resümieren. Im Verlauf der *escena* beobachten der Erzähler und sein Vetter die Menschen auf der Calle de Toledo, einem Mikrokosmos, in dem sich Spanier aller Provinzen wiederfinden. ¹⁷⁵

Mistral vermengt in ihrer Silhouette die beiden Textformen des *costumbrismo*: Der Rekurs auf den *tipo* spiegelt sich bereits in Titeln wie *El tipo del indio americano* und in der Insistenz auf der *Beschreibung* der Autochthonen Mexikos als Typus wider; dies steht wiederum in einem Spannungsverhältnis zu den narrativen Komponenten, etwa der Schilderung eines *Ereignisses*. Die Beschreibung schlägt etwa durch den Vergleich zu einem Blitz in ein Ereignis um, das sich wiederum zu einer Deskription wandelt: »Se detiene en medio del campo, y yo la miro. [...] A su lado suele caminar el indio; la sombra del sombrero inmenso cae sobre el hombro de la mujer, y la blancura de su traje es un relámpago sobre el campo.« (SM, S. 121) [Sie hält in der Mitte des Feldes und ich betrachte sie. ... An ihrer Seite schreitet gewöhnlich der Autochthone; der Schatten des riesigen Hutes fällt über die Schulter der Frau und das Weiß ihrer Kleidung ist ein Blitz auf dem Feld.]

Es mag widersprüchlich anmuten, dass sich die Erzählinstanz in großer Distanz zu dem autochthonen Paar befindet und doch ihre Stille konstatiert: ¹⁷⁶ »Van silenciosos, por el paisaje lleno de recogimiento; cruzan de tarde en tarde una palabra de la que recibo la dulzura sin comprender el sentido.« (SM, S. 121) [Sie schreiten still durch die Landschaft voller Anerkennung; tagaus tagein tauschen sie ein

173 Ebd. S. 69f.

174 Mesonero Romanos, Ramón de: *La Calle de Toledo*. In: *Escenas matritenses por el curioso parlante*. Edición facsimilar de la editada por primera vez en Madrid en el año 1851. 5. erw. u. korr. Aufl. Madrid: Ramon Aguado 1983. S. 8-10. S. 9.

175 Vgl. ebd. S. 9f.

176 Vgl. dazu Kaminsky, A.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 121.

Wort, von dem ich die Süße empfangen, ohne die Bedeutung zu verstehen.] Mistral macht die autochthone Frau Mexikos zwar sichtbar, doch nicht hörbar.¹⁷⁷ Dieser Umstand ist ambivalent: Auf der einen Seite verweilt die Autochthone Mexikos stumm und erhält nicht die Möglichkeit, zu sprechen und ihre Perspektive kundzutun; doch auf der anderen Seite relativiert Mistral die Macht des Sehens, das nicht zur Durchdringung des Gesehenen führt. Die Erzählerin erhält zwar einen ästhetischen Genuss durch ihr Sehen, allerdings trägt dieses nicht zum Verständnis bei.

Diese Interpretation erinnert an die Jahrzehnte später in der postkolonialen Theorie diskutierte Frage der Repräsentation nicht privilegierter Bevölkerungsschichten, die Gayatri Chakravorty Spivak in ihrem Aufsatz *Can the subaltern speak?* aufgriff. Anders als Michel Foucault und Deleuze, die bejahten, dass etwa Gefängnisinsassen eine Stimme verliehen werden könne, verneinte Spivak die Frage nach der Darstellung des Subalternen: Die Subalternen können weder sprechen noch könne für sie gesprochen werden.¹⁷⁸ Anhand der in Indien im Jahre 1829 von der britischen Kolonialherrschaft untersagten Witwenverbrennung exemplifizierte Spivak ihre Thesen.¹⁷⁹ Der Diskurs um die Witwenverbrennung bzw. *sati*, die Selbsttötung der Frau nach dem Ableben ihres Mannes, kreiste im Empire, so Spivak, um zwei Positionen: Die Befürworter betrachteten die Verbrennung als freiwillige Handlung, die Widersacher – in diesem Fall die weißen britischen Kolonialherren – als Zwang. Beide Positionen sprechen den Witwen ihre Handlungsmacht ab, wie die betroffenen Frauen selbst ihre Lage einschätzen, ist nicht bekannt – die Subalternen sprechen nicht.¹⁸⁰ Diese von Spivak aufgeworfene

177 Vgl. ebd. S. 121. Kaminsky führt ihre These an dieser Stelle sogar noch weiter aus: »Mistral silences her – through distance, through their mutually unintelligible languages.« Analysen anderer Schriften von Mistral kommen zu divergierenden Ergebnissen: Klengel zeigt so anhand einer Lektüre des Gedichts *La extranjera*, dass Mistral marginalisierten Gruppen in ihren Gedichten durch Anführungsstriche eine Stimme verleiht, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 93f. Vgl. Mistral, Gabriela: *La extranjera*. In: dies.: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 516. Dieses deutet Peña wiederum ebenfalls mit Spivak für einen Beleg der Stille der Subalternen, siehe dies.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 11.

178 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak?* In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson u. Lawrence Grossberg. Urbana u.a.: UI Press 1988. S. 271-313. S. 274, 308. Spivak entlehnt Gramscis Gefängnistagebüchern den Begriff des »Subalternen«, der die unteren Klassen einer Gesellschaft benennt. Vgl. dazu Steyerl, Hito: *Die Gegenwart der Subalternen*. In: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übers. von Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny. Berlin u.a.: Turia + Kant 2008. S. 5-16. S. 8.

179 Vgl. Spivak, G. C.: *Can the Subaltern Speak?* S. 297.

180 Vgl. ebd. Spivak stellt auf dieser Seite ebenso dar, dass die Namen der verstorbenen Frauen in den Polizeiarchiven völlig falsch transkribiert worden seien, was unterstreicht, dass sich

Frage verhandelt Mistral in *Siluetas de la india mexicana* literarisch, indem sie auf die (Un-)Möglichkeit der Darstellung des Subalternen verweist.

II.4 Palimpseste der Erinnerung

Nachdem Mistral Mexiko im Jahre 1924 verließ, um zu Reisen nach Europa, in die Vereinigten Staaten und erneut nach Lateinamerika aufzubrechen, kehrte sie vierundzwanzig Jahre später in das Land zurück. Die Schriftstellerin blieb ihr gesamtes Leben lang Mexiko, seiner Kultur, Literatur und Natur verbunden. Kein anderes Land, mit Ausnahme Chiles, wählte sie etwa so häufig zum Gegenstand ihrer Prosa. Wieder war es ein offizieller Anlass, der sie auf den nordamerikanischen Kontinent und genauer gesagt in die Hafenstadt Veracruz am Golf von Mexiko führte, nämlich eine Einladung des damaligen Präsidenten Miguel Alemán, wobei Mistral es aus gesundheitlichen Gründen nicht erneut nach Mexiko-Stadt schaffen sollte.¹⁸¹ Die folgenden Analysen widmen sich der kleinen Prosaschrift *Estampa del indio mexicano*, die im Jahr 1948 in Veracruz entstand und die im Gegensatz zu den bisherigen Quellentexten von Mistral nicht veröffentlicht wurde.

Die Erzählerin beschreibt gleich zu Beginn, dass die kleine Prosaschrift sich auf eine 24 Jahre alte Erinnerung beruft, womit eine autobiografische Lesart suggerieren würde, Mistral beziehe sich damit auf ihren ersten Aufenthalt in Mexiko.¹⁸² *Estampa del indio mexicano* stellt Erinnerungen an einen Autochthonen Mexikos dar und verbindet diese zugleich mit essayistischen Reflexionen über die Kultur der Autochthonen sowie einer Kritik am europäischen Kolonialismus. Wie Gérard Genette die Metapher des Palimpsests bekanntlich dafür dient, verschiedene Arten von Transtextualität in einem sprachlichen Bild zu verdichten, so nutze auch ich in der vorliegenden Studie diese Metapher, um auszudrücken, dass die Erinnerungen der Erzählfiguren in Mistrals kleiner Reiseprosa übereinander lagern und

aus ihnen keine Stimme rekonstruieren lassen könne, vgl. dazu Steyerl, H.: Die Gegenwart der Subalternen. S. 7. Matala de Mazza stellt die These auf, dass kleine Formen und populäre Gattungen »subalterne[] Akteure« in den Fokus rücken, dazu dies.: Der populäre Pakt. S. 15. Das Subalterne findet sich auch in den Kafka-Lektüren von Deleuze und Guattari wieder, die sich für die kleinen Leute interessieren, dazu dies.: Kafka. S. 48.

181 Zu den Umständen der zweiten Reise nach Mexiko vgl. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 36. Ausführlicher bei Fiol-Matta, L.: A Queer Mother for the Nation. S. 32f. Wie Schneider ausführt, ist vieles zu den genauen Umständen des zweiten Mexiko-Aufenthaltes jedoch nicht bekannt, siehe dens.: Gabriela Mistral en México. S. 157.

182 Vgl. Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 298. Fernando Pérez Villalón stellt dar, die »Humangeografie von Mistral« würde aus der »Erinnerung« geschöpft werden und kommentiert die Bedeutung von Erinnerung und Nostalgie in den *recados*, vgl. dens.: Variaciones sobre el viaje. (Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún). In: Revista Chilena de Literatura 64 (2004). S. 47-72. S. 58, 60.

miteinander verflochten sind.¹⁸³ Darüber hinaus dient mir das Palimpsest als Gegenbild zur *page blanche* und drückt aus, dass Mistral sich in autochthone Wissens- und Kunsttraditionen einschrieb.¹⁸⁴

II.4.1 Sehen und Erinnern

Die Erzählinstanz in *Estampa del indio mexicano* [Druckbild des mexikanischen Autochthonen] führt aus, sie schreibe ausgehend von ihrer Erinnerung, wobei diese Evokation über verschiedene Ebenen funktioniert: Zunächst erzählt das poetische Ich, dass es eine *estampa* – also ein gedrucktes Bild – aus der »Retina der Seele«, ihrer »Erinnerung«, holen würde, sodann liest die Erzählerin ihr Tagebuch und infolgedessen tauchen innere Bilder auf.

La estampa suya ha durado veinticuatro años en la retina del alma que llamamos memoria, y si ha podido ocurrir este recuerdo sin gastos, es porque mucho le miré y le amé y sigo amándolo.

Cuando leyendo mi diario en cualquier parte del mundo, caigo en algunas referencias mexicanas, me saltan a la vista interior, que es la vista más ancha, dos largas aspas de piedra, dos asas resplandecientes que son las Sierras Madres. Es por ellas también por donde los desplegados de mapas toman a México: allí están los dos gritos voceadores del país. Las Sierras patronas son anchas para auparlo todo, y sobre las mellizas conformadas, está una meseta más cabal que cualquiera, donde la luz cabrillea y donosea gozándose a sí misma.

Y sobre esa meseta, cuatro o seis culturas diversas pero complementarias, lucen y pregonan varias maravillas: las pirámides, los gigantes, las ciudades y los templos toltecas, los palacios mixtecos-zapotecas, el azuleo indecible de Cholula, las catedrales romano-españolas, las ciudades coloniales y las modernas. Repaso todo aquello, casi palpándolo, me quedo gozándolo, morosamente, pero como la imaginación es cosa viva y como tal pide comer siempre pastel fresco, ella se voltea para clavarse en el pleno campo de México.¹⁸⁵

Sein Druckbild hat sich vierundzwanzig Jahre in der Retina meiner Seele gehalten, die wir Erinnerung nennen und wenn dieses Gedenken ohne Ausgaben erfolgen konnte, dann aus dem Grund, dass ich es oft ansah und es liebte und noch immer liebe.

Wo ich auch auf dieser Welt mein Tagebuch lese, falle ich auf einige mexikanische

183 Vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes*. La Littérature au second degré. Paris: Seuil 1982.

184 In einem vergleichbaren Sinne rekurriert Rabasa auf die Metapher – er nutzt sie jedoch, um darauf aufmerksam zu machen, dass die europäischen Reiseberichte die autochthonen Texte überschreiben und nicht wahrnehmen, siehe dens.: *Inventing America*. S. 96, 101, u.ö.

185 Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 298.

Referenzen; in meine Innenansicht, welche die breiteste unter den Ansichten ist, springen mir zwei lange steinerne Flügel entgegen, zwei glänzende Flügel, welche den Sierras Madres entsprechen. Von ihnen ausgehend erfassen auch die Entfalter von Karten Mexiko: dort befinden sich die beiden anrufenden Schreie des Landes. Die Schutzheiligen-Sierras sind so breit, dass alles sich erhebt und auf den geformten Zwillingen befindet sich eine Hochebene, vollkommener als jede andere, auf der das Licht glitzert, sich anmutet und an sich selbst Gefallen findet.

Und auf dieser Hochebene sind es vier oder sechs unterschiedliche, doch sich ergänzende Kulturen, die leuchten und verschiedene Wunder verkünden: die Pyramiden, die Riesen, die Tempel und Städte der Tolteken, die Mixtec-Zapotec-Paläste, das unbeschreibliche Azurblau von Cholula, die römisch-spanischen Kathedralen, die kolonialen und modernen Städte. All das gehe ich noch einmal durch, fast berühre ich es, ich genieße es, ergreifen, doch da die Vorstellungskraft etwas Lebendiges ist und als ein solches immer frischen Kuchen zu verspeisen verlangt, wendet sie sich, um in das offene Gebiet Mexikos einzuschlagen.

Mistral eröffnet ihren Text mit einer Definition, welche Erinnerung als einen visuellen, räumlichen und zugleich dynamischen Vorgang begreift. Wenn die Erinnerung als »Retina der Seele« verstanden wird, vermengt Mistral in dieser Metapher eine körperliche und spirituelle Dimension, wie es im »Sehen« und »Lieben« der *estampa* fortgeführt wird. Erinnerung versteht die Erzählerin als eine Verflechtung, rekuriert die Bezeichnung Netzhaut doch schließlich etymologisch auf die Fischernetze, mit denen man die Retina einst verglich.¹⁸⁶ Die Erzählinstanz denkt Erinnerung nicht als einen statischen Vorgang, sondern eher, der biologischen Funktion der Netzhaut entsprechend, als ein Scharnier, das zwischen dem äußeren und inneren Teil der Wahrnehmung vermittelt.

In den transitorischen Charakter fügt es sich, dass die Erinnerung auf der einen Seite als schriftlich fixierte Gegenwart im Tagebuch gespeichert, zugleich jedoch durch die Lektüre wiedergesehen und wiederdurchlebt wird. Den unwillkürlichen Charakter des Erinnerns, wie er in Marcel Prousts Madeleine-Szene prominent aufscheint, reflektiert Mistral durch Verben des Unbeabsichtigten: Die Erzählfigur *stolpert* über Teile des Geschriebenen und zwei Steinklingen *springen* ihr entgegen.

Erinnerung ist ein räumliches Gebilde, das die Erzählinstanz in ihrer Innenansicht entfaltet. Den Lesern begegnet an dieser Stelle eine wortwörtliche innere Geografie, die von einer Erinnerung zu Text und schließlich zur Kartografie wird. Der

186 Siehe Kluge, Friedrich: [Art.] Netzhaut. In: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. durchges. und erw. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2002. S. 650.

Blick über die Hochebene lässt verschiedene Kulturen auferstehen, deren Simultaneität durch die Auflistung ihrer architektonischen Kunstwerke insinuiert wird. Wie in *El paisaje mexicano* konzentriert sich das Textsubjekt auf die *Sierras Madres* und beschreibt diese Landschaft als einen anthropomorphen Erlebnisraum, der Geschichte und Erinnerung in sich trägt; die Gebilde der Natur werden mit den Gebilden der Menschen zusammengebracht. Der Verweis auf Corot in *El paisaje mexicano* entfaltet mit Blick auf dessen Spätwerk, das von den Erinnerungsbildern, *souvenirs*, geprägt ist, nun eine weitere Stoßrichtung. Corot erschuf so stimmungsgeladene Landschaften aus seiner Erinnerung und damit nicht aus dem unmittelbaren Sehen.¹⁸⁷ Mistral rezipierte damit nicht nur die Motive von Corot, sondern möglicherweise ebenso dessen Verfahren.

Erinnerung ist in der *Estampa del indio mexicano* sowohl eine individuelle wie auch kollektive Angelegenheit, wie es der Begriff der »memoria hereditaria«¹⁸⁸ [des vererbten Gedächtnisses] ausdrückt, den Mistral bemüht, um ihre Neigung zum Kollektiv zu begründen. Während die Erinnerungen vorbeiziehen, erblickt die Erzählerin einen autochthonen Mann, der durch die Landschaft schreitet, und folgt ihm. Hiermit deutet sich eine Tendenz an, die in der *Estampa del indio mexicano* fortwährend zu beobachten ist: das Schwanken zwischen Modi des dramatischen und erzählerischen Schreibens. So heißt es etwa: »Ahora vuelvo a lo mío, que es el recordar al indio hace veinticuatro años. Me siento con ellos, entrando en el ruedo, por mejor oírlos.«¹⁸⁹ [Nun kehre ich zu meinem Vorhaben zurück und erinnere mich an den Autochthonen vor vierundzwanzig Jahren. Ich setze mich zu ihnen, betrete die Arena, um sie besser zu hören.] Die kleine Prosaschrift speist sich wie die *Silueta de la india mexicana* aus der Spannung zwischen dem Erzählen und Beobachten, dem Singulären und Kollektiven sowie dem Stillstand und der Bewegung. Die Erzählinstanz folgt so wie in der *Silueta de la india mexicana* einem bestimmten Individuum, verbindet ihre Reflexionen dabei jedoch immer wieder mit dem Kollektiv der mexikanischen Autochthonen.¹⁹⁰ In der Darstellung des Marsches hält sie immer wieder inne. Die Erzählperspektive ist erneut statisch, nämlich autodiegetisch und intern fokalisiert, womit wie in der *Silueta de la india mexicana* eine Außenperspektive entworfen wird, die von der Distanz zwischen Erzählinstanz und beobachteten Autochthonen zeugt.

187 Zu den *souvenirs* siehe Eiling, Alexander: »Immer das Gleiche: ein Meisterwerk«. Corots späte Landschaften. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stufmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 409-415. S. 409. Vgl. Thomas, K.: Corot und die Ästhetik der *Rêverie*. S. 366.

188 Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 299.

189 Ebd. S. 300.

190 Dies zeigt sich etwa anhand der Äußerungen zur Kleidung oder körperlichen Statur des Mannes, vgl. ebd. S. 298.

II.4.2 Druckbilder des Gedächtnisses

Die Bezeichnung *estampa* wählte Mistral immer wieder für ihre Texte – im Jahre 1927 verfasste sie das Manuskript *Estampa de la Camarga* und schrieb ab 1924 für *El Mercurio* eine Reihe von kurzen didaktischen Texten über Tiere, *Estampas de animales*.¹⁹¹ Im Vergleich zur *silueta* ist die *estampa* damit eine etablierte Form bei Mistral, deren Bezeichnung wie die Silhouette auf eine Technik der visuellen Kunst rekurriert. Das Substantiv *estampa* kennzeichnet im Deutschen schließlich unter anderem einen »Druck«, »(Kupfer-)Stich« und eine »Estampe«,¹⁹² wobei die vorliegende Studie sich für die mehrdeutigere Übertragung »Druckbild« entscheidet. Das Substantiv *estampa* drückt die Vervielfältigung eines Gegenstandes aus, die durch eine (Hand-)Presse erfolgt.¹⁹³ Im Lateinamerika des 20. Jahrhunderts wird die *estampa* vor allem mit der mexikanischen Kunst assoziiert, mit der Mistral sehr vertraut war. In ihrem *Recado sobre lo que América ha dado* stellt sie etwa dar, dass für sie nur zwei genuin lateinamerikanische Kunstströmungen existierten, nämlich die mexikanische, wie sie die Muralisten Diego Rivera und José Clemente Orozco repräsentierten, und die Literatur Rubén Daríos.¹⁹⁴

Mit der Kunstform der *estampa* wird in Mexiko vor allem das Schaffen José Guadalupe Posadas verbunden; zugleich können die Ursprünge der künstlerischen Drucktechnik bis zu mittelalterlich-europäischen Kunstformen, die sich *reproduzieren* lassen, zurückverfolgt werden.¹⁹⁵ Das Kollektivwerk *Estampas de la Revolución Mexicana*, das im Jahre 1947 von der Künstlervereinigung *Taller de Gráfica Popular*

191 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 75, 77. In der Sammlung unveröffentlichter Prosaschriften von Mistral, *Caminando se siembra*, finden sich zahlreiche didaktische *estampas*, vgl. dies.: *Estampas de animales*. In: *Caminando se siembra*. Prosas inéditas. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 285-326. Für ein weiteres Beispiel für eine *estampa*, die ebenso um das Thema der Erinnerung kreist, siehe Mistral, Gabriela: *Estampa de la Camarga*. Manuskript 1927. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AEO014967. www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-141813.html (02.03.2021).

192 Siehe [Art.] *estampa*. In: Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. S. 579. Für den »Kupferstich« existieren jedoch noch andere Ausdrücke, unter anderem »grabado en cobre«.

193 Vgl. [Art.] *estampa*. In: *Diccionario de la lengua española*. Hg. von Real Academia Española. 23. Aufl. Barcelona: Espasa Libros 2014. S. 962f. S. 962.

194 Vgl. Mistral, Gabriela: *Recado sobre lo que América ha dado*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana: textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 2. Santiago de Chile: Sudamericana 1999. S. 71-75. S. 73.

195 Siehe dazu den informierten Überblick von Galí Boadella, Montserrat: *Estampa popular, literatura popular: Del Bois Protat a José Guadalupe Posada*. In: *Estampa popular, cultura popular*. Puebla: Benemérita Univ. Autónoma de Puebla Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades »Alfonso Vélaz Pliego« 2007. S. 15-98. S. 16ff.

herausgegeben wurde und auf soziale Ungerechtigkeit aufmerksam machte, ist ein Beispiel für den politischen Impetus der Kunstform.

Wenn Mistral ihre kleine prosaische Schrift als *estampa* betitelt, insinuiert sie, dass ihr Text aus dem Gedächtnis konstruiert wurde und nicht unmittelbar im Moment der Wahrnehmung entstand.¹⁹⁶ Der Bezug auf eine reproduzierbare Kunst impliziert einen metapoetologischen Kommentar. In Walter Benjamins im Jahre 1935 verfassten Kunstwerkaufsatz ist bekanntlich nicht Reproduzierbarkeit an sich, sondern *technische* Reproduzierbarkeit das Novum, für das Benjamin als Beispiel den Holzschnitt und die Lithografie benennt, was bereits einen Konnex zum mistralschen Druckbild herstellt.¹⁹⁷ Als entscheidende Kriterien der Differenzierung von reproduzierbarem und nicht reproduzierbarem Kunstwerk führt Benjamin »das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet«¹⁹⁸ an. Dieses Moment der Authentizität und Präsenz gehe in der reproduzierbaren Kunst verloren.¹⁹⁹

Mistral entwirft eine Kunst, die technisch vervielfältigbar ist und sich selbst durch Rekonstruktion aus dem Gedächtnis als Reproduktion etikettiert. Dieses Kriterium trifft auf die Form der Silhouette zu und umso mehr auf das Druckbild. Mistral möchte die autochthone Seite Lateinamerikas in technisch reproduzierbaren Formen darstellen und grenzt sich damit bereits in der Wahl ihrer Form von romantischen Vorstellungen des Autochthonen ab, gemäß denen die Autochthonen das ›Ursprüngliche‹ und die ›Wurzeln‹ Lateinamerikas als ›edle‹ und ›natürliche‹ Menschen inkorporieren.²⁰⁰ Das technisch Reproduzierbare differiert damit von einer Diskurstradition, die vom europäischen Reisebericht geprägt wurde, für die wiederum Visualität nicht zuletzt dadurch so wichtig war, dass der Sehsinn für die Augenzeugenschaft, die Anwesenheit und Präsenz des Reisenden bürgte.²⁰¹ Mistral setzt dem ein Schreiben aus der Erinnerung entgegen, in dem sich die Bilder des Gedächtnisses übereinander lagern.²⁰²

196 Arrigoitia interpretiert die *estampa* in diesem Sinne als eine Zwischenform von Beschreibung und Erzählung, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 75.

197 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [Erste Fassung]. In: *Gesammelte Schriften*. 7 Bde. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepphäuser. Bd. 2, 2. Teil. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S. 431-469. S. 436.

198 Ebd. S. 437.

199 Vgl. ebd. S. 437, 440.

200 Ein Beispiel hierfür ist José de Alencars Roman *Iracema*, in dem die Autochthone Iracema mit dem Portugiesen Martim eine Liebesbeziehung eingeht und durch die Zeugung eines Kindes die brasilianische Bevölkerung konstituiert, vgl. dens.: *Iracema*. São Paulo: Hedra 2006. Zur Kritik am Konzept und Begriff der Wurzel siehe Bettini, Maurizio: *Wurzeln. Die trügerischen Mythen der Identität*. Übers. von Rita Seuß. München: Antje Kunstmann 2018.

201 Dazu etwa Ette, O.: *Literatur in Bewegung*. S. 45.

202 Pizarro Cortés zitiert eine Passage aus der *Breve descripción de Chile*, in der Mistral den Ausdruck des »subsuelo de la infancia« [Untergrundes der Kindheit] verwendet, aus dem heraus

Die mistralsche Prosa ist eine reproduzierbare und in Konsequenz erschwingliche Kunst, die durch ihre Reichweite die Verbreitung von Wissen fördert. Die Reproduzierbarkeit der *estampa* unterstreicht erneut die Abkehr vom genialen, männlich konnotierten Schöpfer-Künstler. Durch die Benennung des kurzen Prosatextes als *estampa* drückt sich auf einer weiteren Ebene die Poetik Mistrals aus: Diese strebt nach einer anderen Darstellung Lateinamerikas, für die neue Bezeichnungen wie *silueta* oder *estampa* gefunden werden müssen, und die auf Verfahren der bildenden Kunst rekurriert, durch welche eine besondere Form von Anschaulichkeit erzeugt wird. Bereits die Titel der kleinen Reiseprosa bei Mistral machen damit auf den ersten Blick erkenntlich, inwiefern das Visualisieren ein zentrales Verfahren dieser Textsorte ist.

Wie die *Silueta de la india mexicana* verfügt die *Estampa del indio mexicano* über eine intermediale Dimension, die das Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa unterstreicht: »Pero, sobre todo, él pronuncia ablandando el cuero crudo del castellano, y además, habla con ritmo, porque rítmica tiene la vida entera, como en el caso su Oriente paterno. Grato es de oír como de ver el indio americano.«²⁰³ [Doch vor allem weicht seine Aussprache das rohe Leder des Kastilischen auf und darüber hinaus spricht er mit Rhythmus, denn über Rhythmik verfügt das gesamte Leben, wie auch sein väterlicher Orient. Angenehm ist es, den autochthonen Amerikaner zu hören und zu sehen.] Die Erzählerin beschreibt ausführlich die Gesänge der autochthonen Bevölkerung und verteidigt ihre Sprache, was sowohl im Hinblick auf ihre soziale Zugehörigkeit als auch auf die postkoloniale Konstellation – explizit spricht Mistral vom Kastilischen – zentral ist. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist visuell und auditiv – der mexikanische Autochthone wird erinnert, gesehen und *gehört*.

II.5 Ein androgyner Kriegsgott

Für die Poetik Mistrals spielt die kleine Reiseprosa eine Schlüsselrolle: Die Schriftstellerin versuchte nicht nur, Lateinamerika zu visualisieren, sondern hegte auch den Anspruch, eine neue Tradition lateinamerikanischen Schreibens zu etablieren, in der kleinen Formen eine entscheidende Position innewohnte. Dafür ging Mistral von einer Lücke deskriptiver Literatur in Lateinamerika aus, die es durch das

neue Bilder entstünden. Dieses Zitat unterstützt die von mir verwendete Metapher des ›Palimpsest‹ für die Erinnerung, vgl. dies.: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. S. 291. Vgl. Mistral, Gabriela: Breve descripción de Chile. Conferencia en Málaga. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 337-351. S. 344.

203 Mistral, G.: Estampa del indio mexicano. S. 300f.

Verfassen von literarischen Beschreibungen in kleinen Formen und einer zugänglichen Sprache zu füllen galt. Die folgenden Unterkapitel beleuchten die Poetik der kleinen Formen in verschiedenen Facetten: die Figuration des Kleinen durch die Metapher des Kolibris, die Poetik des Einfachen und Alltäglichen und schließlich den Höhepunkt der kleinen mistralschen Reiseprosa – die Form des *recados*.

Im Juli 1922 veröffentlichte Mistral einen Prosatext zur Apologie und Umdeutung des Tropischen in der puerto-ricanischen Kulturzeitschrift *Repertorio Americano*.²⁰⁴ In der jungen, im Jahre 1919 gegründeten Zeitschrift sollten im Laufe der Jahre viele Größen der lateinamerikanischen Geistesgeschichte veröffentlichen.²⁰⁵ Gleich auf der Titelseite publizierte Mistral ihren Artikel, den sie noch vor der Reise nach Mexiko in Chile verfasste.

Palabras que hemos manchado: Tropicalismo [Wörter, die wir befleckt haben: Tropikalismus] lehnt ein Konzept vom abundanten und exzessiven Tropischen²⁰⁶, wie es anscheinend von Hippolyte Taine und den Europäern vertreten wird, als disqualifizierende Fremdbezeichnung ab: »Para los devotos de Taine, es cosa irrevocable: naturaleza exuberante y esplendorosa, verbo excesivo. Y las gentes de tierra fría dicen la palabra con un saboreo de delectación infantil...«²⁰⁷ [Für die Anhänger Taines handelt es sich um eine unwiderrufliche Angelegenheit: eine üppige und prächtige Natur, ein exzessives Verb. Und die Menschen der kalten Erde sagen das Wort mit einem Geschmack kindlicher Freude...] Auf welchen Text von Taine Mistral referiert, ist offen, doch wird umso offensichtlicher, dass die Benennung des Tropischen als eine diskreditierende Fremdbezeichnung aufgefasst wird, die wie der Begriff der Demokratie »befleckt« worden sei.²⁰⁸

204 Der Artikel wird in der Forschung nur selten erwähnt, etwa bei Valdés Gajardo, E.: La prosa de Gabriela Mistral. S. 104f. Arrigoitia spürt der Bedeutung des Tropischen bei Mistral auch in anderen Schriften nach, vgl. dens.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 106ff.

205 Vgl. dazu Medina, Mario Oliva: En torno a la historia de Repertorio Americano (1919-1958). In: Revistas en América Latina. Proyectos literarios, políticos y culturales. Hg. von Regina Crespo. México, D.F.: CIALC UNAM 2010. S. 63-86. S. 71, 78.

206 In der Prosaschrift differenziert Mistral nicht zwischen den Termini »tropicalismo« [Tropikalismus], »tropical« [tropisch], »trópico« [tropisch] und »trópicos« [Bewohner der Tropen]. Trotz der Fülle an Begriffen rekuriert sie nur an einer Stelle im Singular [el trópico] auf die geografische Bezeichnung für das Gebiet zwischen den Wendekreisen. Da bereits dieses semantische Feld davon zeugt, dass es Mistral nicht primär um das Klimatische geht, verwende ich in meinen Übersetzungen den mehrdeutigen Begriff des »Tropischen« für »el trópico«. Der Begriff des Tropikalismus steht in den frühen 1920er Jahren noch nicht in Bezug zur brasilianischen Kunstbewegung.

207 Mistral, Gabriela: Palabras que hemos manchado: Tropicalismo. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 167f. S. 167.

208 Vgl. ebd. S. 168.

Mistrals Artikel gestaltet sich als Arbeit an der Sprache und an einem Begriff, für den die Autorin wie in einer Abhandlung verschiedene Definitionen aufgreift und dekonstruiert. Nach einer knappen Analyse der Gegenwartsliteraturen Mexikos, Zentralamerikas und Kolumbiens legt Mistral eine erste Definition des Tropikalismus vor:

¿Qué es lo que llaman, pues, tropicalismo? No es una característica verbal de los climas ardientes, sino una expresión de barbarie artística, de literaturas en formación. Es tropical todo ensayista, de prosa o verso; todo escritor de cultura no cuajada todavía, y lo es, por fin, el hombre que tiene desorden mental, que no define ni ordena, y que escribe precipitadamente, sin honradez.²⁰⁹

Was bezeichnen sie also als Tropikalismus? Es ist keine wörtliche Charakteristik der brennenden Klimata, sondern ein Ausdruck künstlerischer Barbarie der im Entstehen begriffenen Literaturen. Jeder Essayist, der Prosa oder Verse schreibt, ist tropisch; jeder Schriftsteller einer noch immer nicht geronnenen Kultur ist tropisch ebenso wie schließlich der Mensch, der über geistige Unordnung verfügt, der weder definiert noch ordnet und der hastig und unrechtschaffen schreibt.

Diese Definition des Tropikalismus rückt das Experimentelle und das Dynamische in den Vordergrund; das tropische Schreiben definiert sich dadurch, dass es nicht dem Innehalten, dem »Geronnenen« [cuajado], sondern dem Schnellen, »Überstürzenden« [precipitadamente] entspricht. Es handelt sich offenbar um einen kolonial gefärbten Begriff, der für emergierende Literaturen und die so genannte Barbarie angewandt wird.

Mistral geht es nicht darum, den Begriff des Tropischen vollständig umzuformen, viel eher bestätigt sie die vormals klimatisch eingefärbte Dimension: »Y si el tropicalismo fuese el estado de ardor del alma, ¡bendito sea él! Porque la frialdad en el arte es una intrusa que llega a profanar.«²¹⁰ [Und wenn der Tropikalismus der glühende Zustand einer Seele sein sollte, so sei er doch gesegnet! Denn die Kälte ist in der Kunst ein Eindringling, der kommt, um sie zu entweihen.] In einem letzten Schritt deutet sie dementsprechend auch die Bilderwelt des Tropischen um:

Dan como símbolo del trópico, quienes lo desdeñan, un gran papagayo tornasolado. ¿Por qué no el breve colibrí? *El trópico no es excesivo, es intenso.* [...] Es la piedra preciosa, en la cual cabe todo el color derramado de un ancho horizonte. Y así como es el trópico son sus poetas: ricos, en su brevedad; densos como la gota de resina.²¹¹

209 Ebd. S. 167.

210 Ebd. S. 168.

211 Ebd. Herv. i. O. In der Anthologie *Gabriela anda por el mundo* ist die Kursivsetzung anders als in der Zeitschriftenausgabe des Artikels nicht angeführt. Auch in Bezug auf den Titel besteht

Diejenigen, welche das Tropische verachten, verleihen ihm einen großen schillernden Papageien als Symbol. Doch warum nicht den kurzen Kolibri? *Das Tropische ist nicht ausschweifend, es ist intensiv.* [...] Es ist der Edelstein, in den alle ausgebreiteten Farben eines weiten Horizonts passen. Wie das Tropische, so sind auch seine Dichter: reich in ihrer Kürze, dicht wie ein Harztropfen.

Als Gegensatz zum *großen* Papageien nennt Mistral nicht den *kleinen*, sondern *kurzen* Kolibri und verweist damit auf einen ästhetischen Begriff, der seit der antiken Rhetorik mit dem Stilideal der *brevitas* verbunden ist. Der Kolibri schillert nicht wie der Papagei, sondern zeichnet sich durch seinen *schnellen* Flügelschlag aus, was auf Mobilität und Geschwindigkeit hindeutet. Während der Papagei in verschiedenen Regionen der Erde vorkommt, ist der Kolibri lediglich auf dem amerikanischen Kontinent heimisch und kann nur mit sehr viel Mühe in zoologischen Gärten gehalten werden.²¹² Wie der Papagei ist der Kolibri eine tropische Vogelart, die jedoch nicht spezifisch amerikanisch ist, womit Mistral eine dezidiert *amerikanische* Definition tropischer Literatur vorlegt.

In seinen metaphorischen Konnotationen zeichnet sich der Papagei durch die Nachahmung der menschlichen Sprache aus und steht in einem postkolonialen Kontext damit für die lateinamerikanische Nachahmung der europäischen Literaturen. In der frühneuzeitlichen Reiseliteratur lässt sich zudem die Identifizierung der Autochthonen mit Papageien beobachten.²¹³ Diese sind im Vergleich zum Kolibri nicht nur eine geografisch weiter verbreitete Vogelart, sondern erreichten die westlichen Hemisphären wesentlich früher durch die nach Indien führenden Feldzüge Alexander des Großen.²¹⁴ Anders als der Kolibri verfügt der Papagei zudem über einen Platz in der europäischen Ikonografie; er zierte eine Vielzahl von allegorischen Amerika-Darstellungen und tauchte bereits bei Martin Waldseemüller auf, was zu seiner Assoziation mit Lateinamerika beigetragen haben mag.²¹⁵ Nicht nur die fehlende europäische ikonografische Tradition, auch die schwierige Domestizierung des Kolibris im Gegensatz zum Papageien lassen ihn zu einem

Uneinigkeit zwischen Zeitschriftenartikel und Anthologie, da dieser, wie auf der Seite der Originalausgabe ersichtlich, wie folgt lauten müsste: »Palabras que hemos manchado. TROPICALISMO«. Herv. i. O.

212 Vgl. Poley, Dieter: Kolibris. Trochilidae. 3. erw. Aufl. Magdeburg: Westarp 1994. S. 120.

213 Vgl. Greenblatt, S.: *Marvelous Possessions*. S. 99.

214 Vgl. Lindemann, Klaus: *Der Papagei. Seine Geschichte in der Deutschen Literatur*. Bonn: Bouvier 1994. S. 10.

215 Vgl. Poeschel, Sabine: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*. München: Scaneg 1985. S. 50, 196f., u.ö.

Bild des (postkolonialen) Widerstands werden.²¹⁶ Durch Kontrastierung der beiden Vogelarten negiert Mistral die Gleichsetzung des Tropischen mit dem Barock, erfuhr doch der Papagei als Symbol gerade in dieser Epoche und ihrer Dichtung eine Konjunktur.²¹⁷

In dem selbstreflexiven Gestus einer *Mise en abyme* rekurriert Mistral auf den Begriff des Tropischen, um ihn, im Sinne des rhetorischen Tropus, durch einen anderen Ausdruck zu ersetzen, der in keinem Ähnlichkeitsverhältnis zum ausgetauschten Wort steht. Wenn Mistral auch nicht den Begriff, sondern seine Bedeutung ersetzt, findet sich doch in ihrem Verfahren die gleiche Substitutionsbewegung des Tropus wieder: Der Kolibri wird zu einem Tropus des Tropischen, wodurch Mistral das rhetorische Verfahren selbst inszeniert.

Für eine genauere Charakterisierung des Tropischen bemüht Mistral eine weitere figurative Darstellung, indem sie die Metapher des »wertvollen Steins« und »Harztropfens« evoziert. Da diese so klein wie der Kolibri sind, drücken sie ebenso das konzentrierte und verdichtete Wesen des Tropischen aus. Jedoch stehen Harztropfen und Stein als Bilder für Konservierung und Statik in einem Spannungsverhältnis zum Kolibri, dessen Schnelligkeit und plötzliches Auftreten ihn zu einer Figur des Ephemereren werden lassen; das Tropische nach Mistral ist somit kein binärer Begriff, sondern vereint in sich Dichotomien.

Im Jahre 1940 porträtierte Mistral in der nicht veröffentlichten Schrift *Colibriés* erneut den kleinen Vogel als Protagonisten und griff hierbei auf die für ihre Prosa so charakteristische Mischform von Beschreibung und Erzählung zurück.²¹⁸ Die Erzählerin kombiniert die Darstellung von Wissen über die kleine Vogelart mit einem narrativen Abschnitt, in dem die Erzählinstanz die Bewegungen eines Kolibris nachvollzieht. Die Merkmale, die Mistral in Bezug auf den Kolibri ausführt, entsprechen seinen biologischen Eigenschaften sowie seinen kulturellen Konnotationen. Die Erzählinstanz konstatiert dafür zunächst einmal seine Sonderstellung unter den Vögeln, benennt seine Schnelligkeit und ausschließliche Verbreitung auf

216 In ihrem im Jahre 1924 veröffentlichten Gedichtband *Tala* integrierte Mistral auch ein Kindergedicht, das den Titel *Papagayo* trug und die negativen Konnotationen des Vogels unterstreicht. Dieser beleidigt das äußere Erscheinungsbild des lyrischen Ichs, welches daraufhin seinen Schnabel als »satanisch« beschreibt, vgl. dies.: *El papagayo*. In: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 282.

217 Vgl. Lindemann, K.: *Der Papagei*. S. 17.

218 Wie im Falle der *Estampa del indio mexicano* konnte ich weder bei Arrigoitia noch auf der Seite der Chilenischen Nationalbibliothek, die den Text als »Manuskript« einordnet, einen Hinweis zur Veröffentlichung finden. Vgl. Mistral, Gabriela: *Colibriés*. Manuskript o.J. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AEO018445. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-147625.html> (02.03.2021).

dem amerikanischen Kontinent.²¹⁹ Die Spezifizierung der Verbreitung lässt umso offensichtlicher werden, dass der Vogel figurativ für den Panamerikanismus²²⁰ steht: »Desde Canadá a Chile relumbra el collar de pedrería, el vuelo de las saetas atornasoladas.«²²¹ [Von Kanada bis Chile leuchtet die Edelsteinkette, der Flug der schillernden Pfeile.]

Mistral fundiert das bereits achtzehn Jahre zuvor in *Palabras que hemos manchado* beschriebene Verhältnis und definiert den Kolibri als ein Synonym des Tropischen: »Pero en los trópicos, su patria, ellos están siempre sobre jardines y plantíos; ellos son el Trópico mismo y las gentes del sol los ven desaparecer como nosotros.«²²² [Aber in den Tropen, ihrer Heimat, sind sie immer über Gärten und Plantagen anzutreffen; sie sind die Tropen selbst und die Sonnenmenschen sehen sie wie wir verschwinden.]

Die Erzählinstanz stellt den Vogel als ästhetisches Wesen dar, wofür sie immer wieder auf seine Verbindung zum Tanz referiert – »Tänzer der Lüfte« – und ihn als schön bzw. als »wahre Augenweide«²²³ bezeichnet.

Supe, de boca de un ornitólogo francés, que el aleteo invisible de las minúsculas alas del colibrí, es un rotar elíptico, un giro que en el aire dibuja un ocho, con las ondulaciones de una bailadora de flamenco, digo: de sus muñecas en blando arabesco. Merced a esa flexibilidad de caucho vivo, gracias a esos huesecillos articulados en todas direcciones, la breve ala puede impulsarlo y suspenderlo, detenerlo o clavarlo como un emblema en el aire. Ningún ave del planeta logra tamaña proeza, que seguramente celebran los ángeles y demás criaturas celestiales, grandes expertas en vuelo...²²⁴

219 Vgl. Mistral, Gabriela: Colibriés. In: dies.: Recados para hoy y mañana. Textos inéditos. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999. S. 138-142. S. 138, 142.

220 Wenn ich von »Panamerikanismus« spreche, dann sind in diesem Konzept auch die Vereinigten Staaten eingeschlossen. Der Begriff »Lateinamerikanismus« erscheint zu selektiv, da Mistral sich politisch in der *Panamerikanischen Union* engagierte und sich seit ihrer ersten Reise in die USA für den *Panamerikanismus* interessierte. Die Vereinigten Staaten wählte sie im Verlauf ihrer Biografie auch zu ihrem Lebensmittelpunkt, vgl. dazu Pizarro Cortés, C.: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. S. 298. Vgl. Cohen, Jonathan: Toward a Common Destiny of the American Continent: The Pan-Americanism of Gabriela Mistral. In: Gabriela Mistral. The Audacious Traveler. Hg. von Marjorie Agosín. Athens (Ohio): OUP 2003. S. 1-18. S. 5.

221 Mistral, G.: Colibriés. S. 142. Der Vergleich von Kolibri und Edelsteinen erinnert an wissenschaftliche lateinische Bezeichnungen für den Vogel, wie »Sapphirina« oder »Saphir«, vgl. Poley, D.: Kolibris. S. 11.

222 Mistral, G.: Colibriés. S. 139.

223 Ebd. S. 138.

224 Ebd. S. 141.

Von einem französischen Ornithologen erfuhr ich, dass der unsichtbare Schlag der winzigen Flügel des Kolibris eine elliptische Drehung ist, eine Wendung, die eine Acht in die Luft zeichnet, wie die wellenförmigen Bewegungen einer Flamencotänzerin, das heißt also: wie sie mit ihren Handgelenken weiche Arabeske in die Luft zeichnet. Dank dieser Flexibilität lebendigen Gummis, dank der kleinen Knochen, die in alle Richtungen beweglich sind, kann der kurze Flügel ihn vortreiben und in der Schwebelage halten, ihn anhalten oder wie ein Emblem in die Luft nageln. Keinem Vogel auf dem Planeten gelingt eine solche Großtat, die sicherlich von Engeln und anderen himmlischen Geschöpfen, großen Kennern des Flugwesens, gepriesen wird...

Die Kürze und ihre Stilfiguren hebt Mistral ausdrücklich hervor und benennt neben der *brevitas* – versinnbildlicht durch die kurzen Flügel des Kolibris – auch die rhetorische Figur der Ellipse sowie die kleine Form des Emblems. Die ästhetische Dimension des kleinen Vogels spiegelt sich auch in seiner Charakterisierung als malender Flieger und Flamencotänzer wider; zudem legt die Konzentration auf den Flug des Kolibris nahe, dass er als Bild der Mobilität dient und damit auf das Medium der Zeitung als dem Publikationsort der mistralschen Schriften verweist: »Ellos son la Primavera del aire, como las rosas son las de la Tierra: su patria y su itinerario es el sol y la vibración fantástica en que viven no es otra cosa que la reverberación del sol al mediodía.«²²⁵ [Sie sind der Frühling der Lüfte, so wie die Rosen derjenige der Erde sind: ihre Heimat und ihr Weg sind die Sonne, und die fantastische Schwingung, in der sie leben, ist nichts anderes als die Rückstrahlung der Mittagssonne.]

Dass hier auf die *crônica* verwiesen wird, erscheint umso wahrscheinlicher, als in der brasilianischen Literatur des 19. Jahrhunderts der Vogel als Metapher der Form diente. So schrieb etwa José de Alencar: »Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!«²²⁶ [Den Schriftsteller machten sie zu einer Art Kolibri, der im Zickzack flattert, und der, wie den Honig aus den Blumen, die Anmut, das Salz, und den Geist aus den Begebenheiten saugt, um sie notwendigerweise so verdaulich wie möglich zu gestalten!]

225 Ebd. S. 139.

226 Alencar, José de: Ao correr da pena. In: *Obra completa*. 4 Bde. Bd. 4: Teatro, poesia, crônica, ensaios literários, escritos políticos, epistolário. Rio de Janeiro: Aguilar 1960. S. 646–651. S. 648. Vgl. dazu Sträter, Thomas: *Die brasilianische Chronik (1936–1984)*. Untersuchungen zu moderner Kurzprosa. Fortaleza u.a.: Ed. UFC 1992. S. 58f.

Neben Alencar verglich auch Machado de Assis den *cronista* bzw. Feuilletonisten mit dem Kolibri:²²⁷ »O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e esponeja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.«²²⁸ [Der Feuilletonist nimmt in der Gesellschaft den gleichen Platz ein wie der Kolibri in der Pflanzenwelt; er springt, flattert, spielt, zittert, schwebt und wedelt mit seinen Federn über den saftigen Stängeln, über alle kräftigen Pflanzensäfte. Alles gehört ihm; sogar die Politik.] Assis hebt damit die fehlende Konzentration, die Vielseitigkeit und Mobilität von *cronista* bzw. Feuilletonist und Kolibri als entscheidende Eigenschaften hervor. Ebenso unterstreicht er den aneignenden Charakter des Kolibris, der sich in der Welt der Nachrichten wie in der Natur bewegt und nicht einmal vor der Politik haltmache. Die lateinamerikanische Kulturgeschichte schillert in dem kleinen Vogel jedoch auch durch seine Verbindung zur aztekischen Mythologie. In *Colibriés* vergleicht Mistral den Vogel schließlich mit grünen autochthonen Pfeilen und führt aus, dass für die Beobachtung des Vogels die Position des Autochthonen eingenommen werden müsse:²²⁹ »Hay que quedarse muy quieto, como el indio que imita a sus ídolos, y aprender de ellos el arte de siluetar entre tanto jeroglífico vivo, cual es el colibrí.«²³⁰ [Man muss so ruhig bleiben wie der Autochthone, der seine Vorbilder nachahmt und von ihnen die Kunst lernen, zwischen so vielen lebendigen Hieroglyphen, wie es der Kolibri ist, Konturen zu zeichnen.]

Der Kolibri fungiert damit als Metapher einer autochthon kodierte Poetik der Dichte. Nicht nur die ägyptischen Zeichen bezeichnet man schließlich als Hieroglyphen, sondern ebenso die Schrift der autochthonen amerikanischen Kulturen, wie der Maya. In vielen autochthonen Erzähltraditionen Lateinamerikas ist der Kolibri eine zentrale Figur.²³¹ Die Azteken etwa wurden während ihrer Wanderung zwar

227 Im Kapitel II.7.1 weise ich darauf hin, dass im 19. Jahrhundert noch kein Unterschied zwischen Feuilletonartikel und *crônica* bestand.

228 Assis, Machado de: O folhetinista. In: ders.: O espelho. Hg. von João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp 2009. S. 55-58. S. 56. Vgl. dazu Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936-1984). S. 60.

229 Vgl. Ebd. S. 139. Der Vergleich zu Pfeilen könnte eine Referenz auf den Gesang vom Kolibri der Maya sein: »Er ist wie ein kleiner Pfeil, der zitternd/und leuchtend vorbeischnellt.« Zit. n. Poley, D.: Kolibris. S. 148.

230 Mistral, G.: Colibriés. S. 140. In einem Gedicht verwies Mistral auf den Kolibri als Motiv des autochthonen Kunsthandwerks, siehe dies.: La cajita de Olinalá. In: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 346f. S. 347.

231 Vgl. Poley, D.: Kolibris. S. 143. Poley führt aus, welche Bezugnahmen auf den Kolibri von der Maya-Kultur erhalten sind, wie die Erzählung vom Geschenk für den Kolibri oder die bei den Lakandonen tradierten Märchen Nuxi, der Maulwurffänger und Nachtfalter und Kolibri, dazu ebd. S. 144-149. Zur Bedeutung des Kolibris bei den Tarasken und nord- und südamerikanischen Kulturen siehe ebd. S. 153-157.

vom Priester Tenoch angeführt, doch nach dem Zurücklegen jeder Wegstrecke erschien der Gott der Sonne und des Krieges, Huitzilopochtli, dessen Name sich aus »huitzilin« [links, südlich] und »opochtli« [Kolibri] zusammensetzt.²³² Ihm war es, dem die Azteken Tenochtitlán und eine Vielzahl von Tempeln widmeten.²³³ Abgesehen von der Assoziation mit Krieg und Menschenopferungen – so wurde der Kolibri mitunter als Blutsauger dargestellt und sein Schnabel als Waffe – schrieb man der Vogelart häufig Verbindungen zum Wasser und zum Jenseits zu.²³⁴ Neben Huitzilopochtli assoziierte man zudem die Blumen- und Liebesgöttin Xochiquetzal mit dem kleinen Vogel, sodass Mistrals Vergleich des Kolibris mit Tänzerinnen wohl kein Zufall ist.²³⁵

Die übergeordnete Rolle des Kolibris in den verschiedenen autochthonen Kulturen Lateinamerikas unterstreicht, dass er als panamerikanisches und autochthon kodiertes Bild fungiert. Die Rolle Huitzilopochtlis während der Wanderung der Azteken deutet jedoch ebenso auf eine Verbindung zum Motiv des Reisens, Wanderns und Migrierens hin.²³⁶ Dies wird durch sein Brutverhalten gestützt: Der Kolibri legt trotz seiner Größe weite Strecken zwischen dem Ort des Nistens und des Überwinterns zurück.²³⁷ Der nordamerikanische Rubinkehlkolibri brütet beispielsweise in einem Gebiet, das von Kanada bis zum östlichen Teil der Rocky Mountains reicht, und zieht zur Überwinterung nach Mexiko.²³⁸

Der Umstand, dass Mistral in *Colibríes* keine deiktischen Wörter einfügt, die Hinweis darauf geben könnten, in welchem Land die Erzählinstanz den Kolibri beobachtet, stützt meine Deutung des kleinen Vogels als panamerikanischer Metapher. Die biologische Funktion des Kolibris steht darüber hinaus im Zusammenhang mit Mistrals Poetik, die darauf abzielt, Wissen über Lateinamerika – über die Geografie, Botanik, Sprachen und Kulturen – zu sammeln und zu verbreiten. Die bestäubende Funktion des Kolibris lässt sich als alternatives Bild zu der in der europäischen Literatur weit verbreiteten Metapher der Bienen für die literarische *imitatio* und für den Autor als Sammler lesen.²³⁹ Auf die Biene in dieser figurativen

232 Vgl. dazu ausführlich ebd. S. 149f.

233 Vgl. ebd. S. 150.

234 Vgl. ebd. S. 149, 151.

235 Vgl. ebd. S. 160.

236 Vgl. dazu ausführlich ebd. S. 150.

237 Vgl. ebd. S. 91.

238 Vgl. ebd.

239 Kolibris ernähren sich hauptsächlich von Insekten und Nektar, der für ihren Energiehaushalt eine bedeutende Rolle spielt. Poley kommentiert in seiner Studie ebenso ausführlich ihre bestäubende Funktion, vgl. ebd. S. 25, 42ff. Vgl. zur Biene als Metapher der *imitatio* Stackelberg, Jürgen von: Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹. In: Romanische Forschungen 68 (1956) H. 3/4. S. 271-293. Dazu umfassend Stadler, U. u. Wieland, M.: Gesammelte Welten. S. 47ff.

Bedeutung rekurrierte etwa Michel de Montaigne: »Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur; ce n'est plus thin, ny marjolaine: Ainsi les pieces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien [...].«²⁴⁰ [»Die Bienen holen sich von hier- und dorthier aus den Blumen ihre Beute, aber daraus machen sie Honig, und der gehört ihnen voll und ganz: Das ist kein Thymian mehr, kein Majoran. So soll auch der Zögling alles, was er anderen entlehnt hat, sich anverwandeln und zu einem voll und ganz ihm gehörenden Werk verschmelzen [...].«²⁴¹]

Indem Mistral nicht die Biene, sondern den Kolibri als Figuration ihrer Literatur wählt, grenzt sie sich von der europäischen Tradition ab und bezieht sich auf ein Bild der lateinamerikanischen Natur und Kultur, in dem die europäische Referenz noch immer erkennbar ist. Der Kolibri ist an dieser Stelle somit eine Metapher und reflektiert, in Analogie zur Biene, eine an Inter- und Trans textualität orientierte Schreibweise. Dass Mistral vom Kolibri als einem »Plünderer« spricht, unterstreicht diese Lesart: »La luz está feliz de que la muestren, el aire más y hasta las plantas que ellos vienen a saquear se ven como dichosas del cortejo ardiente.«²⁴² [Das Licht ist glücklich, dass sie sich ihr zeigen, die Luft umso mehr und sogar die Pflanzen, die sie zu plündern kommen, schätzen sich glücklich durch das brennende Werben.]

Wenn Mistral Plündern und Plagiiere zusammenführt, erinnert das an die bis zur Antike zurückreichende Begriffsgeschichte des Plagiats: In der Römischen Kaiserzeit verstand Martial so unter »plagiarii« den »Menschenräuber«; bis zur Frühmoderne verwendete man den Terminus nur »im strafrechtlichen Sinn« und erst im Laufe des 17. Jahrhunderts wandelte er sich schließlich zur »gelehrten Räuberei«. ²⁴³ Die Biene bzw. der Kolibri als Metapher deuten ebenso auf eine Konzeption des Schriftstellers als Sammler hin: In der europäischen Literaturgeschichte ist das Pendant zur Biene der Seidenwurm, der bei Johann Wolfgang von Goethe und Francesco Petrarca den genialen autarken Dichter figuriert. ²⁴⁴ Im Schulbuch *Lecturas para mujeres*, in das Mistral immerhin neun selbst verfasste Texte integrierte, bezeichnete sie sich selbst zudem, wie bereits dargelegt, als Sammlerin.

240 Montaigne, Michel de: De l'Institution des enfans. In: Les Essais. Hg. von Jean Balsamo u. Alain Legros. Paris: Gallimard 2008. S. 150-184. S. 157. Vgl. dazu Stackelberg, J. v.: Das Bienen-gleichnis. S. 289f.

241 Montaigne, Michel de: Über die Knabenerziehung. In: Essais. 3 Bde. Übers. von Hans Stilett. Bd. 1. München: dtv 2011. S. 226-278. S. 236.

242 Mistral, G.: Colibriés. S. 138.

243 Vgl. Cevoloni, Alberto: Lob und Tadel der gelehrten Räuberei. Exzerpieren, Plagiiere und Zitieren in der frühneuzeitlichen Schriftkultur. In: Exzerpt, Plagiat, Archiv. Untersuchungen zur neuzeitlichen Schriftkultur. Hg. von Élisabeth Décultot u. Helmut Zedelmaier. Halle: mdv 2017. S. 16-38. S. 17, 19. Vgl. weiterführend ebd. S. 21.

244 Vgl. Stadler, U. u. Wieland, M.: Gesammelte Welten. S. 43, 46.

Für den Kolibri sind weder der Gesang noch die Nachahmung der menschlichen Sprache prägend, sondern am ehesten die Sammeltätigkeit, womit er als poetologische Metapher für Schreiben als Aneignen steht, wie es Mistral in ihrem Text selbst vorführt und wie es sich schon bei Assis andeutet. In der zitierten Passage aus *Colibriés* referiert die Erzählerin, was ihr ein französischer Ornithologe berichtet habe: »Supe, de boca de un ornitólogo francés [...]«. ²⁴⁵ [Von einem französischen Ornithologen erfuhr ich [...].] Wie die französischen und europäischen Naturalisten sich die lateinamerikanische Flora und Fauna durch neue Namen aneigneten – wofür der Kolibri selbst ein Beispiel ist –, so raubt nun auch die Erzählinstanz den Naturforschern Europas die Worte und wandelt sie in ihre eigenen um. ²⁴⁶ In den 1920er Jahre propagierten auch die brasilianischen Modernisten, allen voran Oswald de Andrade ²⁴⁷, ein Literaturverständnis, das auf Aneignung und Transtextualität beruht, womit Mistrals Poetik des Kolibris auch in Dialog zu brasilianischen Schreibkonzepten steht. ²⁴⁸

Eine weitere biologische Eigenschaft des Kolibris, welche die These von der Figuration einer lateinamerikanischen Poetik stützt, ist seine Verbindung zum amerikanischen Kontinent. Die Prosa Mistrals ist ebenfalls eng mit der metaphorischen Erde Lateinamerikas verbunden und zielt in erster Linie auf die botanische, geografische und kulturelle Darstellung des Kontinents ab. In anderen Kontexten rekurriert Mistral ebenfalls auf Bilder der Natur, um Figurationen für Lateinamerika zu entwerfen, wie die Metapher vom »Harztropfen« und die in einem *recado* wiederzufindende Personifikation des Kontinents als »pino de cinco años« ²⁴⁹ [fünfjährige Kiefer] belegen.

Der Kolibri ist bereits in *Palabras que hemos manchado* ein ambivalentes Bild, ein androgynen Kriegsgott, der Dichotomien wie das Männliche und Weibliche in

245 Mistral, G.: *Colibriés*. S. 141.

246 Siehe zur Aneignung durch Benennung etwa Greenblatt, S.: *Marvelous Possessions*. S. 82f. Laut Poley finden sich die ersten Beschreibungen der Kolibris in französischsprachigen Reiseberichten, nämlich bei Léry und Thevet wieder. Léry verweise explizit auf die lokale autochthone Bezeichnung des Vogels, »Gonambuch«; in wissenschaftlichen Bezeichnungen sei der Kolibri dann nach verschiedenen Adligen, wie Baron Rothschild oder Napoleon Bonaparte, benannt worden, vgl. Poley, D.: *Kolibris*. S. 7, 11. Vgl. Léry, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. 2 Bde. Bd.1. Paris: Alphonse Lemerre 1880. S. 177.

247 Mit Andrade ist in der vorliegenden Studie nur Mário de Andrade gemeint, wenn es um Oswald de Andrade geht, rekurriere ich zusätzlich auf den Vornamen. Im Verlauf dieser Studie führe ich Vornamen neben der ersten vollständigen namentlichen Nennung immer dann zusätzlich an, wenn Ambivalenzen bestehen könnten, wie etwa bei Claude und Dina Lévi-Strauss oder bei Victoria und Silvina Ocampo.

248 Siehe zu diesen Schreibverfahren etwa Schulze, Peter W.: *Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹: postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Bielefeld: transcript 2015. S. 70.

249 Mistral, G.: *Recado sobre lo que América ha dado*. S. 74.

sich vereint. Der kleine Vogel steht vor allem für den Kriegsgott, doch ebenso für die aztekische Göttin der Blumen und Liebe; auch bei Mistral scheint diese Seite in ihrer Beschreibung des Kolibris als eines kunstfertigen Vogels auf. Mit ihrem Künstlernamen ›Gabriela Mistral‹ ließ die Schriftstellerin ebenfalls die Differenz von Männlichkeit und Weiblichkeit ineinander übergehen, rekurrierte der Frauenname doch sowohl auf den Erzengel Gabriel wie auf die Schriftsteller Gabriele D'Annunzio und Frédéric Mistral.²⁵⁰

Mistrals Umgang mit Gattungen wurde in der Literaturwissenschaft ebenso als Aneignung einer männlichen Sphäre aufgefasst, da die Essayistik als männliches Schreibgenre galt.²⁵¹ Neben der starren Dichotomie von Männlichkeit und Weiblichkeit verwischen im Kolibri auch die Unterschiede zwischen Europa und Lateinamerika, Original und Kopie. Wenn Mistral in *Colibriés* schreibt, sie habe von einem französischen Ornithologen Informationen zum Kolibri erhalten, dann reflektiert sie möglicherweise eben diese transkulturellen Verflechtungen, auf welche der Name des Vogels hindeutet. Ursprünglich trug der Kolibri autochthone Namen, wurde dann im Zuge des Kolonialismus zum Französischen ›col brillant‹ umbenannt und anschließend zum autochthon klingenden ›Kolibri‹.²⁵² Dieser autochthon klingende Name entspricht damit nicht der ursprünglichen Benennung, sondern ist das Resultat der Umformung und Aneignung einer europäischen Bezeichnung. Der übliche Benennungsakt – ein autochthoner Ort wird mit einem spanischen oder portugiesischen Wort neu benannt – kehrt sich im Namen des Kolibris um.

II.6 Das Einfache und Alltägliche

Durch die Apologien des Tropischen wehrte sich die Schriftstellerin gegen das Klischee der abundanten und exzessiven spanischsprachigen Literaturen. Damit formte Mistral das barocke Image der spanischsprachigen Literaturen um und erklärte anstelle dessen autochthone Literaturformen und den kubanischen Dichter José Martí zu stilistischen Vorbildern.²⁵³ Mistral analysierte in einer Vielzahl von

250 Vgl. dazu Fiol-Matta, L.: A Queer Mother for the Nation. S. XVI f., 62. Fiol-Matta erkennt auch in Mistrals self-fashioning und ihrem öffentlichen Auftreten ein Spiel mit Androgynität, vgl. ebd. S. 29, 125.

251 Vgl. Pizarro Cortés, C.: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. S. 284. Ob man sich dieser Zuschreibung anschließen möchte, sei dahingegenommen; neben Mistral rekurrierten viele weitere Schriftstellerin der Zeit auf diese Gattung, wie etwa Victoria Ocampo.

252 Vgl. dazu umfassend Poley, D.: Kolibris. S. 10.

253 Ausführlich zu Mistral und Martí siehe Valdés Gajardo, E.: La prosa de Gabriela Mistral. S. 89–131.

kleinen Prosatexten explizit die kulturellen Traditionen autochthoner Gruppen, etwa in ihrem im Jahre 1938 in Montevideo gehaltenen Konferenzbeitrag *Algunos elementos del folklore chileno* [Einige Elemente der chilenischen Folklore].²⁵⁴ Den Schriften Martí entlehnte Mistral den Begriff »nuestra América«²⁵⁵ [unser Amerika] und beschäftigte sich mit dem politischen Denken des Autors, allen voran seinem Pan-amerikanismus; doch auch auf der Ebene der ästhetischen Verfahren Mistrals ist Martí ein nicht zu unterschätzender Einfluss, wovon Prosaschriften wie *Los versos sencillos de José Martí* [Die einfachen Verse von José Martí] zeugen, denen sich der zweite Teil des vorliegenden Unterkapitels zuwendet.

II.6.1 Autochthone Fabeln

Ende der 1930er Jahre hielt Mistral in Montevideo einen Vortrag über die Fabeltradition der autochthonen Mapuche²⁵⁶, wobei bereits diese transnationale Konstellation die panamerikanischen Ambitionen der Autorin andeutet. *Algunos elementos del folklore chileno* inszeniert die kulturelle Bedeutung autochthoner Tradition, deren Wiederbelebung und Präsenz in den lateinamerikanischen Literaturen Mistral fordert. Immer wieder nimmt die Schriftstellerin vergleichend auf die Kulturen der Maya und Quechua Bezug und liefert ausführliche Hintergrundinformationen zu den Mapuche, die vor allem für ihren jahrhundertewährenden Widerstand gegen die spanische Kolonisation bekannt sind. Durch dieses Vorgehen erschafft Mistral Vergleichbarkeit und setzt die verschiedenen autochthonen Kulturen in Relation zueinander.

Mistral zitiert in dem Vortrag zunächst verschiedene kurze Erzählungen und Mythen der Mapuche, die von einer Kritik an einem Herrscher bis zu einer Gespenstergeschichte und einer Anrufung an das Wetter reichen. Sodann legt sie die Texte aus und beschreibt ihre Poetik, die sie mit dem Attribut der »simplicidad« [Einfachheit] versieht und mit einem »Krug des autochthonen Amazonasbewohners« vergleicht (vgl. FC, S. 311). Dies ist insofern bezeichnend, als die Studie be-

254 Zur Prosa siehe exemplarisch Mistral, Gabriela: Recado sobre los Tlalocs. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 270ff. Mistrals Lyrik ist ebenso von Referenzen auf das autochthone Lateinamerika durchzogen, siehe dies.: Canción quechua. In: Poesías completas. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 178f.

255 Den Begriff »nuestra América« verwendet Mistral in vielen Schriften, siehe z.B. dies.: Sobre la paz y la América Latina. In: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 311-315. S. 314. Dieser Begriff rekurriert bekanntlich auf Martí, José: Nuestra América. In: ders.: Nuestra América. 3. Aufl. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005. S. 31-39.

256 Mistral rekurriert in ihrem Schreiben auf die nicht mehr übliche Bezeichnung Araucano; ich präferiere die mittlerweile geläufige (Selbst-)Bezeichnung Mapuche.

reits herausgearbeitet hat, dass besonders die Keramik für Mistral einen zentralen ästhetischen Wert innehatte und als Figuration der Einfachheit diente.²⁵⁷ Nicht nur die Kunst der Mapuche wird mit diesen Eigenschaften ausgestattet, auch ihre Sprache beschreibt Mistral mit ähnlichen Worten, da ihr »Rhetorik« und »hincha-zón« [Schwülstigkeit] widerstrebe und sie nüchtern sei (vgl. FC, S. 312).

Mistral kennzeichnet die Fabeln als »kleine Stücke individueller Emotion« sowie als »kurze Gedichte« und nimmt damit explizit Bezug auf die Kleinheit der Erzählungen (vgl. FC, S. 311, 313). Ebenso beschreibt sie die Mythologie der Mapuche als »reduziert« (FC, S. 314) und formuliert: »Estos poemas cortos son como el aletazo del buitre nuestro; antes y después, inmediatamente después del verso, no hay sino silencio y uno se queda impresionado por ese gran aletazo que se ha acabado en un momento.« (FC, S. 313) [Diese kurzen Gedichte sind wie der Flügelschlag unseres Geiers; vor und nach, unmittelbar nach dem Vers, herrscht nichts als Stille und Staunen vor diesem großen Flügelschlag, der nur einen Augenblick umfasst.] In ihrer Beschreibung rückt Mistral die Leerstellen, die Auslassungen und die Stille in den Vordergrund; das Zitat erinnert zudem an die »Poetik des Kolibris«, indem erneut ein Vogel für die Beschreibung von Kunst herangezogen wird, dessen Flügelschlag ebenso elliptisch erscheint wie derjenige des Kolibris. Den Geier nennt Mistral in einem Atemzug mit dem Possessivpronomen »nuestro« analog zum Ausdruck »nuestra América«. Damit betrachtet sich die Rednerin als Teil der Mapuche und setzt den Geier wie den Kolibri als panamerikanisches Sprachbild.

257 In ihrer Studie hat Fiol-Matta ebenfalls die Bedeutung der Folklore bei Mistral herausgearbeitet, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 162, 165f. Das ästhetische Ideal der Einfachheit hängt auch mit der spanischen Tradition und Autoren wie Baltasar Gracián zusammen, siehe Mistral, G.: *Libros que hay que leer y libros que hay que escribir*. S. 54. Mistral's Begriff der Einfachheit erinnert an André Jolles 1930 publizierte Studie zu den *Einfachen Formen*, die sich Formen wie der Legende, dem Kasus und dem Märchen widmet, die weder von »Stilistik, Rhetorik noch Poetik und mitunter nicht einmal von der Schrift erfaßt« worden sind. Mistral's und Jolles Projekt eint die historische Nähe und die Verbindung von Form, offener Autorschaft und Mündlichkeit. Wie Mistral verneint Jolles mit seiner morphologischen Perspektive auf Formen, die sich von einer Konzentrierung auf die Person des Dichters abgrenzt, die Konzeption des Autors als Genie. Die Einfachen Formen existieren ohne einen Urheber und »ereignen« sich »in der Sprache selbst«. Eine weitere Parallele ergibt sich dahingehend, dass Jolles wie Mistral etwas Alltägliches in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt und damit sichtbar macht. Er konzentriert sich in seinen Ausführungen auf die europäischen Literaturen und verweist doch immer wieder auf das Potential seines Konzeptes, das auch auf die autochthonen Kulturen Nordamerikas oder auf weitere Kulturräume erweitert werden könne, vgl. dens.: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 5. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 10, 262. Vgl. zur Alltäglichkeit der Einfachen Formen S. 200, zur Mündlichkeit S. 162, zu den autochthonen Kulturen Amerikas S. 263f., für die Abgrenzung zur Autorfigur S. 6f. Zum antisemitischen Ton in Jolles Schreiben siehe etwa die bejahende Reproduktion des »ewigen Juden« S. 52f.

Die Gedichte der Mapuche werden mit dem Attribut der »Trockenheit« versehen und erinnern Mistral an »spartanische Epitaphe« (vgl. FC, S. 312), womit eine weitere kleine Form für einen Vergleich herangezogen wird, die für Kürze und Verdichtung steht. In den autochthonen Fabeln liegen für Mistral »huecos« [Lücken] vor (vgl. FC, S. 314), sodass, mit der iserschen Wirkungsästhetik gesprochen, ihr Wert gerade in ihren Unbestimmtheiten und Leerstellen liegt.²⁵⁸ Mistral impliziert, zumindest aus der Perspektive der Wirkungsästhetik, dass den Lesern eine sehr aktive Rolle zukommen muss, schließlich sind diese gefragt, die Leerstellen mit ihrer Imagination zu füllen und sich an der Sinnkonstitution zu beteiligen:

El [sic!, Eugenio d'Ors, M.J.] habla de todo lo grande y profundo que hay en ciertas cosas triviales y repite siempre esto: »Nadie sabe, – dice – todo lo que hay adentro de un minuet de Mozart«. Tampoco sabe nadie todo lo que hay dentro de una fábula folklórica. (FC, S. 326)

Er [Eugenio d'Ors, M.J.] spricht von all dem Großen und Tiefsinnigen, das einige triviale Dingen enthalten und wiederholt immerzu: »Niemand weiß – so sagt er –, was sich alles in einem Menuett von Mozart verbirgt.« Ebenso wenig weiß niemand, was sich alles in einer folkloristischen Fabel verbirgt.

Die Fabeln dienen Mistral als ein Beispiel für eine minder geschätzte literarische Form, in der sich trotz ihrer vermeintlichen Trivialität Großes und Tiefsinniges verbirgt, wie auch der intermediale Vergleich zu Mozart – dem zu seinen Lebzeiten nicht geschätzten Künstler par excellence – unterstreicht. Das Menuett bei Mozart wird als eine kleine Form der Musik verstanden und die Metapher der Tiefe deutet die historische Dimension und das kulturelle Wissen an, das die Fabeln verborgen und kondensiert – wie ein Harztropfen – enthalten.

Die Fabeln betrachtet Mistral als ein von gelehrter und hoher Dichtung zu unterscheidendes *genre mineur*²⁵⁹:

Hay veces que en la fábula no existe otro elemento utilizable que ciertas menciones de árboles o animales, pero como esas menciones de árboles y animales no están en la poesía docta, en la poesía culta, esas menciones son como una lanzada de casticismo que entra en nosotros. (FC, S. 326f.)

258 Die Begriffe der »Unbestimmtheit« und »Leerstelle« entlehne ich Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: UVK 1970. S. 11, 15.

259 Fritz Nies versammelt in seiner Anthologie zu *genres mineurs* vom französischen Kanon vernachlässigte Gattungen, wie das Cento, die Bagatelle oder die Féerie, siehe dens.: Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart). München: Fink 1978.

Mitunter sind die Erwähnungen von Bäumen oder Tieren die einzigen brauchbaren Elemente in Fabeln, doch da Bäume und Tiere nicht in gelehrter Dichtung, kultivierter Dichtung, vorkommen, sind diese Erwähnungen wie ein in uns dringender Lanzenstoß aus Purismus.

Die Fabeln repräsentieren die Verquickung von Natur und Ästhetik bei Mistral, auf die bereits der »Flügel Schlag des Geiers« hindeutete. Wenn Mistral die Natur zum Sinnbild des Ästhetischen wählt, löst sie den Gegensatz zwischen dem Kunst- und Naturschönen auf und infolgedessen erklärt sich, warum Mistral gerade die fehlende Repräsentation der »selva de Arauco« [des Waldes von Arauco] in der hohen Dichtung moniert (vgl. FC, S. 320).

Die Fabeln erinnern Mistral an die poetologischen Überlegungen des katalanischen Dichters Joan Maragall, für den Verse nicht nur ausdrucksstark, sondern ebenso »schnell« sein müssen (vgl. FC, S. 312f.). Mistral integriert Texte von Maragall in ihr Lehrbuch *Lecturas para mujeres*, was einen ersten Hinweis darauf liefert, dass es ihr nicht nur um den autochthonen Ursprung der chilenischen Folklore geht, sondern auch um deren europäische Einflüsse.²⁶⁰ Maragall rekurrierte mit seiner »teoria de la paraula viva« [Theorie des lebendigen Wortes] auf die Alltagssprache, wofür sich exemplarisch seine in *Lecturas para mujeres* verwendete kurze Prosaschrift *Elogio de la palabra* anführen lässt: In dieser wendete er sich unter anderem gegen die »Abundanz« [abundancia] im Sprechen – erinnert sei hier an Mistral's soeben zitierte Polemik gegen die »Schwülstigkeit« – und forderte ein einfaches Sprechen, das sich an den einfachen Menschen, wie Matrosen und Schäfern, orientiere.²⁶¹ Ebenso konstruierte Maragall das Ideal einer an der Populärkultur orientierten, mündlich tradierbaren Dichtung.²⁶²

In den spanischsprachigen Kulturen nehme die Folklore, so Mistral, eine außerordentliche Rolle ein: »El folklore es importante en cualquier raza, pero sobre todo en la nuestra. El genio español es un genio folklórico.« (FC, S. 324) [Die Folklore ist in jeder Bevölkerung wichtig, doch insbesondere in der unsrigen. Das spanische Genie ist ein folkloristisches.] Die autochthone Neigung zu den einfachen Formen stellt Mistral neben die spanische und denkt somit beide Traditionen nicht

260 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres*. S. 107ff., 217f., 251, 340ff. Zu Mistral und Maragall weiterführend Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 344.

261 Vgl. Maragall, Juan: *Elogio de la palabra*. In: *Lecturas para mujeres*. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 247-250. S. 248f.

262 Vgl. Maragall, Juan: *La poesía popular*. In: *Lecturas para mujeres*. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 251-253. S. 251f.

in Dichotomie zueinander.²⁶³ Die Tendenz zu Nüchternheit und Einfachheit, wie sie die Fabeln und Folklore Chiles im Allgemeinen auszeichnen, erkennt Mistral sogar in der spanischen Sprache selbst: »La lengua española repugna la retórica, se muere de ella [...]«. (FC, S. 325) [Die spanische Sprache verachtet die Rhetorik, sie stirbt an ihr [...].] In einem Streifzug durch die spanische Literaturgeschichte zählt Mistral Beispiele auf, die ihre These von der anti-rhetorischen Ausrichtung des Spanischen stützen, und rekonstruiert anhand des Schreibens von Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca und Rafael Alberti einen Konnex zwischen Folklore und einfachem Stil (vgl. FC, S. 325). Neben der Abgrenzung zur Rhetorik kommt es zu einer Distanzierung von Luis de Góngora, womit Mistral sich erneut von der anscheinend allzu geläufigen Konzentration auf das spanische Siglo de Oro abgrenzt (vgl. FC, S. 325).

Algunos elementos del folklore chileno arbeitet die Ästhetik der autochthonen Fabeln heraus und zielt ebenso auf ihre Aufwertung ab: »El folklore se parece a la entraña. [...] Las entrañas no son bonitas, son bastante feas; pero tienen la primera categoría en el organismo. Todo los demás existe como adorno de ella.« (FC, S. 324) [Die Folklore ähnelt Eingeweiden. ... Die Eingeweide sind nicht schön, sie sind sehr hässlich; für den Organismus sind sie jedoch erstrangig. Alles andere existiert zu ihrer Verzierung.] Die Folklore steht in Kontrast zu den restlichen Teilen des Körpers bzw. der Literatur, die nur als *Ornamente* fungieren. Das Ornamenthafte, das in der Rhetorik bekanntlich der *elocutio* entspricht, wird gegen das Nüchterne und Rohe der autochthonen Literaturtraditionen gesetzt. Mistral denkt die Chilenen im Sinne der geläufigen Metapher des politischen Körpers als einen Leib, dessen lebensnotwendigster Teil die Innereien, also hier die Folklore, sind. Anhand der Metapher der Stimme exemplifiziert Mistral, dass die Folklore Ausdruck eines Kollektivs sei und insinuiert zudem, dass sie Folklore als Medium von Präsenz und Authentizität versteht.²⁶⁴

Hay un misterio en el folklore, que es el misterio de la voz genuina de una raza, de la voz verdadera y de la voz directa, y es que en él se canta la raza por sí misma, no se canta por esa especie de altoparlante tan dudosa que es el poeta o es el novelista. (FC, S. 324)

In der Folklore liegt ein Geheimnis, das Geheimnis der echten Stimme einer Bevölkerung, der wahren Stimme und der unmittelbaren Stimme, und das bedeutet,

263 Mistral positioniert sich selbst als Sammlerin der einfachen Formen der spanischen Folklore: In ihren zwei Jahren in Madrid habe sie so »folklore poético« [dichterische Folklore] aus Kinderbüchern gesammelt, vgl. FC, S. 325.

264 Zur Körperlichkeit der Stimme siehe Barthes, Roland: *Écoute*. In: *L'Obvie et l'obtus*. Hg. von dems. Paris: Seuil 1982. S. 217-230.

dass in ihr die Bevölkerung für sich selbst singt und nicht dieser so zweifelhafte Lautsprecher, also der Dichter oder Romanschriftsteller.

Dieses Zitat führt vor, was Marília Librandi als »writing by ear« bezeichnet hat, eine charakteristische Schreibweise der brasilianischen Literatur, welche die historisch bedingte Nähe von Musik, Oralität und Literatur in Brasilien ausdrückt, die seit der Kolonisation das Land und seine Literaturen prägt.²⁶⁵ In Analogie zu Pratts Konzept der »imperial eyes« entwickelt Librandi die Metapher der »native ears«, die sich in der brasilianischen Kontaktzone herausbilden und auf die rezeptive Seite des Sprachkontakts, nicht die europäischen Reisenden, sondern die autochthonen Bewohner hinweisen.²⁶⁶

In ihrem im Jahre 2016 erschienenen Briefwechsel mit Cécile Wajsbrot kommt Hélène Cixous ebenfalls wiederholt auf die Interdependenz von Mehrsprachigkeit, Hören und Schreiben zurück und kommentiert, welche Bedeutung die deutsche Sprache in ihrer Kindheit in Oran einnahm. Nicht nur im algerischen Oran hörte sie auf den Straßen Deutsch, sondern auch in ihrer Familie spielte die Sprache aufgrund der Herkunft der Mutter aus Osnabrück eine Rolle. Wie Librandis Konzept des Schreibens nach dem Gehör betont auch Cixous die Bedeutung der rezeptiven Seite des Hörens:

Si seulement ces obtusément nationalistes comprenaient qu'ils ne prononcent pas une phrase qui ne soit pas de poly-origine, qu'il y a de l'arabe sur leur langue! Mon français a des oreilles d'or. Il entend passer les autres vivants à des kilomètres.²⁶⁷

265 Zwar bezieht sich Marília Librandi in der Analyse dieses Schreibverfahrens vorrangig auf Clarice Lispector, doch handelt es sich um ein umfassenderes Konzept der brasilianischen Literatur; Oswald de Andrade zielt etwa mit seiner »philosophy of anthropophagy« auf die »ethic/aesthetic of audition« ab. Das »Schreiben nach dem Gehör« bei Lispector hängt mit Mehrsprachigkeit zusammen; in ihr Schreiben flossen neben dem Jiddischen auch die (Residuen) autochthoner und afrikanischer Sprachen und deren musikalische Ausdrucksweisen ein, die Lispector in Brasilien hörte. Vgl. Librandi, Marília: *Writing by Ear. Clarice Lispector and the Aural Novel*. Toronto: UTP 2018. S. 13, 34. Die Bedeutung der Mündlichkeit für Mistral's Dichtung untersucht Ana María Cuneo ausführlich in ihrem Forschungsbeitrag. Als konstitutiv benennt sie unter anderem das Hören der Bibel und folkloristischer Erzählungen, vgl. dies.: *La oralidad como primer elemento de formación de la poética mistraliana*. In: *Revista Chilena de Literatura* 41 (1993). S. 5-13.

266 Vgl. Librandi, M.: *Writing by Ear*. S. 35f.

Wenn nur diese unglückseligen stumpfen Nationalisten endlich verstünden, dass sie keinen Satz aussprechen, der nicht vielfache Zugehörigkeiten in sich trägt, dass es das Arabische in ihrer Sprache schon gibt! Mein Französisch hat goldene Ohren. Es erspürt andere Lebende über Kilometer.²⁶⁸

Mistral führt in ihrer kleinen Reiseprosa ein ebensolches Schreiben nach dem Gehör vor und verweist auf die »goldenen Ohren« ihres Spanischen, in das nicht nur Wörter Einzug erhalten, die sie auf ihren Reisen *hörte* – erinnert sei an die Worte des Ornithologen, welche die Reisende zitiert – sondern ebenso die Residuen autochthoner oraler Kulturen.

Ausdrücklich beschreibt Mistral in Kategorien des Visuellen, dass es ihr um eine Akzeptanz, Aufwertung und Sichtbarmachung des Autochthonen gehe:

Si el que está leyendo [...] comienza a decir, sí, a aceptar que él [el indio, M.] anda por su sangre, entonces lo empieza a ver, y desde que lo empieza a ver toda la fábula a él se le vivifica, toda la historia de la América entra a chorros en su cuerpo y la América comienza a existir en él. (FC, S. 329)

Doch sobald der Lesende »ja« sagt und akzeptiert, dass er [der Autochthone, M.] sein Blut durchläuft, so beginnt er, ihn zu sehen und sobald er ihn zu sehen beginnt, wird die gesamte Fabel für ihn lebendig, die gesamte Geschichte Amerikas strömt in seinen Körper hinein und Amerika beginnt, in ihm zu existieren.

In einer erstaunlichen Parallele zum brasilianischen Modernismus formuliert Mistral in *Algunos elementos del folklore chileno*, die Kultur habe den Autochthonen *inkorporiert*.²⁶⁹ Im Jahr 1928 untermauerte Oswald de Andrade in seinem *Manifesto*

267 Cixous, Hélène u. Cécile Wajsbrot: Une autobiographie allemande. Paris: Christian Bourgois éditeur 2016. S. 68. Weitergehend zum Hören und zu den Ohren S. 16f., 39, 96. Dazu Zepp, Susanne: Geschichtserfahrung als hermeneutische Kategorie. Über Hélène Cixous' und Cécile Wajsbrots »Une autobiographie allemande«. In: literaturkritik.de 10 (2017). <https://literaturkritik.de/wajsbrot-cixous-une-autobiographie-allemande-geschichtserfahrung-als-hermeneutische-kategorie,23726.html> (02.03.2021) Ausführlich zum Briefwechsel Zepp, Susanne: Geschichte in Sprachen. Über Französisch und Deutsch im Schreiben von Georges-Arthur Goldschmidt und Hélène Cixous. In: Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Marion Acker, Anne Fleig u. Matthias Lüthjohann. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019. S. 261-277.

268 Diese Übersetzung entnehme ich Zepp, S.: Geschichtserfahrung als hermeneutische Kategorie.

269 Mistral greift auch an anderen Stellen auf die Metapher des Kannibalismus zurück: »El indio no está fuera nuestro: lo comimos y lo llevamos adentro.« (FC, S. 329) [Der Autochthone ist nicht außerhalb von uns: Wir haben ihn gegessen und tragen ihn in uns.]

antropófago schließlich die Fremdbeschreibung der Brasilianer als Kannibalen, die zur zentralen Denkfigur der neuen Kunstbewegung avancierte und metaphorisch die Einverleibung, Aneignung und Transformation der europäischen Einflüsse ausdrückte.²⁷⁰

Erneut thematisiert Mistral den Prozess der Lektüre – oder mit Iser gesprochen der »Aktualisierung« – und stellt dar, dass dieser zur Akzeptanz, Sichtbarmachung und Verlebendigung des Autochthonen führe und, mehr noch, ein historisches Bewusstsein für lateinamerikanische Geschichte herausbilde.²⁷¹ Wie der Harztropfen speichern die Fabeln als kleine Formen Wissen, das durch die Gewalt der Kolonisation lange als verborgen und verschwunden galt. Mistrals Projekt, die Wiederbelebung der autochthonen Literaturtradition, ist somit auch eine Elegie über die Verluste durch Missionierung und Kolonisation: »Pero ¡cuántas cosas perdidas en Centro América; en las Antillas casi todo; cuántas en Colombia y Venezuela!« (FC, S. 328) [Doch wie vieles haben wir in Zentralamerika verloren; auf den Antillen fast alles; wie vieles in Kolumbien und Venezuela!] Wiederbelebung ist damit Restitution von Erinnerung; ausdrücklich spricht Mistral schließlich vom »Vergessen der Erinnerung« und bezeichnet diesen Vorgang als »Suizid« (FC, S. 326) der chilenischen Bevölkerung. Kleinen Formen, wie der Fabel, kommen bei Mistral eine Schlüsselrolle zu, da sie das Autochthone kondensieren, das neben der Sprache und Religion für die Schriftstellerin die kulturelle Grundlage Lateinamerikas bildet (vgl. FC, S. 329f.).

II.6.2 Die einfachen Verse des Modernismus

Es ist sehr bezeichnend, dass ein Vortrag, der sich *Algunos elementos del folklore chileno* nennt, mit Gedanken zur Einheit Lateinamerikas schließt. Dies deutet auf die Wichtigkeit der panamerikanischen Bewegung in Mistrals Denken und Schreiben hin, die einen wichtigen Vorläufer in Martí hat, in dessen Dichtung sich sowohl das Tropische als auch das Einfache widerspiegeln. In ihrem 1931 in *El Tiempo* erschienenen Artikel *Un vuelo sobre las Antillas* erklärt Mistral, die Reisen durch Lateinamerika hätten in ihr ein Zusammengehörigkeitsgefühl entstehen lassen.²⁷²

270 Vgl. Oswald de Andrade: Manifesto antropófago. In: ders.: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972. S. 13-19.

271 Zum Lesen als Aktualisieren vgl. Iser, W.: Die Appellstruktur der Texte. S. 6.

272 Der Panamerikanismus und die Wahrnehmung eines vereinten Kontinents könnten in dem Prosaartikel auch mit dem Flugzeug als neuer Transportmöglichkeit zusammenhängen. Siehe dazu auch den Einfluss der Transandenbahn auf das Schreiben Mistrals: Lacoste, Pablo, María Marcela Aranda u. Felipe Cussen: Paisajes de Montaña. El Ferrocarril transandino y la captura estética de la cordillera de los Andes en la poesía de Gabriela Mistral. In: Alpha (Osorno) 35 (2012). S. 9-22. Eine ähnliche These verfolgt Benedict Anderson historisch und stellt in

Die Erzählerin geht von einer Einheit des Kontinents aus, recurriert ausdrücklich auf Martí Begriff »nuestra América« und zählt einundzwanzig Länder in Lateinamerika, womit sie Brasilien und das seit 1898 von den Vereinigten Staaten besetzte Puerto Rico einschließt. Im Gegensatz zu vielen Intellektuellen ihrer Zeit beschäftigte Mistral sich intensiv mit Brasilien, sprach Portugiesisch, lebte fünf Jahre lang im Land und war fest im brasilianischen Kulturleben verankert.²⁷³

Im Jahre 1938 trug Mistral bereits in Uruguay auf einer Konferenz der *Institución Hispanocubana de Cultura* zu Martí Gedichtband *Versos sencillos* vor.²⁷⁴ In diesem Vortrag nahm sie erneut eine Leserperspektive ein und berührte ausgehend von der Lektüre der *Versos sencillos* verschiedene Aspekte der Dichtung Martí. Diese Lektüren erteilen Aufschluss darüber, wie Einfachheit, Kürze und Alltäglichkeit in Mistral Werk miteinander verbunden sind.

Das Einfache bei Martí ist mit einer vermeintlichen Minderwertigkeit verbunden, wie es der apologetische Ton seines Vorwortes andeutet.²⁷⁵ Einfach ist jedoch nicht gleich einfach: Nicht um das Einfältige, sondern um das Schlichte geht es Mistral in ihrer Differenzierung der Synonyme »sencillo« und »simple«. ²⁷⁶ Martí in achtsilbigen Versen verfasste Dichtung passe sich laut Mistral an »lo popular« [das Populäre] an und evoziere darüber hinaus ländliche Gesänge und den Soleares, eine Form des Flamencos.²⁷⁷ Die Einfachheit der Verse Martí geht nach Mistral mit ihrer Einprägsamkeit einher und um diese zu demonstrieren, bedient sie an dieser Stelle einen Vergleich mit den musikalischen Traditionen Lateinamerikas: »Parecen versos de tonada chilena, de habanera cubana, de canción de México, y se nos vienen a la boca espontáneamente.«²⁷⁸ [Sie ähneln den Versen der chilenischen Tonada, der kubanischen Habanera, des mexikanischen Liedes und fallen uns spontan in den Mund.]

Einfachheit ist bei Martí also mit Mühelosigkeit verbunden. Weitere Nuancierungen, die Mistral durchführt, betreffen den Zusammenhang zwischen Einfachem und Folklore, auf den bereits die Analyse von *Algunos elementos del folklore*

Imagined Communities dar, dass in Lateinamerika durch die Reisetätigkeiten der kreolischen Oberschicht ein Zusammengehörigkeitsgefühl im 19. Jahrhundert entstanden sei, vgl. dens.: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London u.a.: Verso 2006. S. 54.

273 Vgl. zu Mistral und Brasilien die Forschung von Pizarro: dies.: *Gabriela Mistral*. S. 9, 14. Ebenso dies.: *Gabriela Mistral and Brazil*. S. 172f.

274 Valdés Gajardo betrachtet ebenfalls Mistral Rekurs auf die martíische Einfachheit, siehe dens.: *La prosa de Gabriela Mistral*. S. 96f.

275 Ebd. S. 115. Vgl. Martí, José: *Versos sencillos*. In: *Poesías completas de José Martí*. Prólogo y notas de Luis Alberto Ruiz. 2. Aufl. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora 1975. S. 124-152.

276 Vgl. Mistral, G.: *Los versos sencillos de José Martí*. S. 121.

277 Vgl. ebd. S. 117f.

278 Ebd. S. 118.

chileno verwiesen hat.²⁷⁹ Der Einfluss des Hörsinns auf die Poetik der martíschen Literatur propagiert erneut ein Schreiben nach dem Gehör, wenn Mistral schreibt, *Los versos sencillos* »se apegan al oído«²⁸⁰ [werden vom Gehör liebgewonnen].

Mistral bezieht sich in ihren Ausführungen zur Einfachheit nicht nur auf das Konzept der *brevitas*, sondern interessiert sich auch für ein weiteres Stilideal der antiken Rhetorik, wenn sie auf die sprachliche Klarheit und damit auf die *perspicuitas* verweist:

Digamos algo aquí de la popularidad de Martí en relación con la claridad. Goza de ella como los demás genios literarios que han sido espontáneos y simples. El pueblo ama de particular amor a los que traen en la frente la pura estrella de las cinco puntas en vez de la rosa de los vientos, más bien barroca. El lector común se parece al peatón que camina por una urbe : él desea circular, él pide que le den un tráfico más o menos fácil.²⁸¹

Lassen Sie uns an dieser Stelle etwas über die Beliebtheit Martí's in Bezug zur Klarheit sagen. Er erfreut sich an ihr, wie an den anderen spontanen und einfachen literarischen Genies. Die Menschen lieben mit besonderer Liebe diejenigen, die den reinen fünfzackigen Stern anstelle der eher barocken Rose der Winde in den Vordergrund stellen. Der gewöhnliche Leser ähnelt dem Fußgänger, der durch eine Großstadt schreitet: Er möchte vorankommen, er wünscht sich einen mehr oder minder leichten Verkehr.

Die Klarheit Martí's leitet Mistral erneut von der Rezeptionsseite der Literatur ab und situiert ihr Ideal der lateinamerikanischen Literatur in Abgrenzung zum Barock. Der Stern, der gegen die »eher barocke[]« Rose gesetzt wird, figuriert die Klarheit, wobei für die *perspicuitas* ohnehin der Rekurs auf Lichtmetaphern prägend ist.²⁸² Den gewöhnlichen Leser beschreibt Mistral als Fußgänger und bemüht damit eine urbane Metaphorik, die an die *crónica* erinnert, welche für die lateinamerikanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts aufs Engste mit der Entwicklung von Großstädten wie Buenos Aires, São Paulo oder Rio de Janeiro verbunden war.²⁸³ Zur Klarheit und Einfachheit gesellt sich ein weiterer Wert: Geschwindigkeit. Nicht nur die Metapher des Fußgängers, der sich nicht lange vom Verkehr aufhalten lassen möchte, spricht dafür, sondern auch der Vergleich der Dichtung

279 Vgl. ebd.

280 Ebd.

281 Ebd. S. 122.

282 Vgl. dazu Asmuth, Bernhard: [Art.] Perspicuitas. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 6. Darmstadt: wbg 2003. S. 814-874. S. 817.

283 Siehe dazu grundlegend Mahieux, Viviane: *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday Life*. Austin: UT Press 2011.

Martís mit »rápidas saetas de plata« [schnellen silbernen Pfeilen].²⁸⁴ Diesen nutzt Mistral ebenso für die bildliche Beschreibung des Kolibris, womit sich auch in der Bilderwelt ihrer Prosa das Einfache, Autochthone und Schnelle vermengen.

In Mistrals Beschreibung der martíschen Verse begegnen der Leserschaft darüber hinaus sprachliche Bilder, welche in anderen Schriften die tropische Literatur und den lateinamerikanischen Kontinent darstellen: »[...] la anchura de la frase se ha adelgazado igual que el tronco del pino en el goterón de resina.«²⁸⁵ [...] die Breite des Satzes wurde wie der Kiefernstamm im Harztropfen ausgedünnt.] Die Kiefer repräsentiert wiederholt Lateinamerika und der Harztropfen drückte bereits in *Palabras que hemos manchado* das Potential der tropischen Literatur aus. Das Pan-amerikanische des Schreibens Martís hebt Mistral ebenso in die Sprache, wenn die Verse des Dichters verschiedenen Musikformen des Kontinents – der chilenischen Melodie, der kubanischen Habanera und dem mexikanischen Lied – ähneln.²⁸⁶ Das Einfache, Alltägliche und das Kurze sind in Mistrals Poetik also verzahnt, wobei sich ergänzend das Tropische in diese Aufzählung reiht. In ihrem Essay *El trópico y José Martí* [Das Tropische und José Martí] beschrieb Mistral Martí schließlich bereits im Jahre 1932 als den einzig wahren Schriftsteller des Tropischen.²⁸⁷

II.7 Neues aus Michoacán

II.7.1 Von der *crónica* zum *recado*

Die bisherigen Analysen bezogen sich auf unveröffentlichte Schriften und *crónicas*, eine populäre literarische Form Lateinamerikas.²⁸⁸ Die literarische Omnipräsenz der *crónica* manifestiert sich nicht zuletzt dadurch, dass eine Reihe der renommiertesten Schriftsteller des Kontinents mit *crónicas* ihren Lebensunterhalt bestritten. Da Mistral lange Zeit in Brasilien lebte, mit der Sprache und Kultur des Landes vertraut war und auch *crónicas* über Brasilien schrieb, stelle ich nachfolgend die brasilianische Tradition der Form dar und ziehe nur vergleichend die hispanoamerikanische Literaturgeschichte heran.

284 Vgl. Mistral, G.: Los versos sencillos de José Martí. S. 118.

285 Ebd.

286 Vgl. ebd.

287 Vgl. Mistral, Gabriela: El trópico y José Martí. In: dies.: Gabriela Mistral: Su prosa y poesía en Colombia. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 1: Autobiografías. Visión de Colombia. Visión de Indoamérica. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 245-248. S. 246.

288 Zur *crónica* in ihrem brasilianischen Kontext Jöhnk, Marília: [Art.] *crônica*. In: Enzyklopädie der kleinen Formen. Hg. von Steffen Bodenmiller, Marie Czarnikow u. Florenz Gilly. Berlin: 2019. www.kleine-formen.de/enzyklopaedie-cronica/ (02.03.2021).

Die *crônica* mag in der deutschen Übertragung zuerst an die Chronik erinnern, doch wird das Verhältnis der beiden Formen in der Forschung kontrovers diskutiert.²⁸⁹ Die eine Seite hegt Zweifel an einer Kontinuität zwischen den Formen, während die andere Seite auf deren Gemeinsamkeiten beharrt, wie der nicht fiktionalen und chronologischen Schilderung von Ereignissen.²⁹⁰ Einziger gemeinsamer Nenner zwischen Chronik und *crônica* scheint die etymologische Referenz auf das griechische *crónos* zu sein.²⁹¹

Um 1830 – also im selben Zeitraum, in dem auch der spanische *costumbrismo* seinen Höhepunkt erreichte – entstand die *crônica* als Produkt der in hohen Auflagen erscheinenden Tageszeitungen, wobei sich im 19. Jahrhundert *crônica* und Feuilletonartikel noch nicht voneinander unterschieden.²⁹² Im Jahre 1870 etabliert sich die Form unter der eigenen Bezeichnung *crônica*, der Literaturwissenschaftler Antonio Candido beschrieb diese Entwicklung aus dem Feuilleton heraus als »Verkürzung« und »Einlaufen«.²⁹³

In einer 1992 erschienenen Anthologie zur brasilianischen *crônica* stellte Candido in seinem Vorwort die grundlegenden Züge dieser Form vor, die für ihn eine brasilianische Gattung ist, die sich trotz ihres europäischen Ursprungs in Brasilien »akklimatisiert« habe.²⁹⁴ Der Essay zählt zu den meistzitierten Definitionen der *crônica* und inszeniert deren Eigenschaften performativ. Der Titel des Vorwortes »A vida ao rés-do-chão« [Das Leben im Parterre] deutet bereits die Richtung der Schrift an, verweist die Metaphorik des Erdgeschosses und der Tiefe, der sich auch Mistral in ihrer Deutung der Folklore bedient, doch auf die (scheinbar) niedere Stellung der *crônica* im Vergleich zur höher positionierten schönggeistigen Literatur. Candidos Einleitung verfolgt zwei Schwerpunkte: eine Annäherung an die ästhetischen Kennzeichen der *crônica* – Kürze, Einfachheit, Witz – und die Darstellung ihrer historischen Entwicklung in Brasilien.

Die *crônica* ist ein »genre mineur«, doch ist diese Einordnung laut Candido nicht als negativ zu bewerten: »Gott sei Dank« verhalte es sich so, da die Form somit ihre auf einem bestimmten Sprachregister gründende Zugänglichkeit und

289 Vgl. Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936-1984). S. 20ff.

290 Vgl. ebd. S. 20f. Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 3.

291 Vgl. Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936-1984). S. 19.

292 Vgl. ebd. S. 24. Vgl. Soares, Marcus Vinicius Nogueira: A crônica brasileira do século XIX. Uma breve história. São Paulo: É Realizações 2014. S. 879.

293 Vgl. Candido, Antonio: A vida ao rés-do-chão. In: A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Hg. von dems. u. Carmen Silvia Palma. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa 1992. S. 13-22. S. 15. Siehe weiterführend zur Entwicklung der *crônica* Soares, M. V. N.: A crônica brasileira do século XIX. S. 15. Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936-1984). S. 24.

294 Vgl. Candido, Antonio: A vida ao rés-do-chão. S. 15.

Nähe zum Publikum bewahre.²⁹⁵ Die *crônica* gilt darüber hinaus nicht nur wie das Tagebuch als eine Form, die den Alltag reflektiert, sondern ebenso als eine, für die Humor konstitutiv ist.²⁹⁶ Für die Konjunktur der Form in Brasilien wird – wie beim Feuilleton – die »Suche nach Oralität in der Schrift« vermutet.²⁹⁷ Als weiteres Faszinosum der *crônica* benennt Candido die durch sie erzeugte Wahrnehmung, die den Blick auf die Dinge nicht verschleierte, sondern die Dimension der Menschen und Dinge (re)etablierte.²⁹⁸ Wenn von der »Dimension« der Dinge die Rede ist, deutet sich an, dass die kleine Form der *crônica* Wahrnehmung bedingt: Die *crônica* nimmt sich »o miúdo« [das Kleine] vor und zeige in diesem Größe.²⁹⁹ Die Konzentration auf das Kleine zeigt sich auch darin, dass Candido ausführt, in der *crônica* werde das Wort, als einer der kleinsten Bausteine, sichtbar und gewinne bedingt durch die Kürze an Bedeutung;³⁰⁰ die Aufmerksamkeit für das Kleine bzw. die »Ästhetik des Kleinen«³⁰¹ ist somit bereits im Diskurs über die *crônica* präsent.

Das Publikationsmedium der Zeitung und die Schnelllebigkeit der technologisierten Zeit konditionieren den ephemeren Charakter dieser Form, wie es bereits die im 19. Jahrhundert geläufige Metapher der *crônica* als Kolibri andeutet.³⁰² Nicht von den Bergeshöhen schrieben ihre Autoren, sondern aus dem »simples rés-do-chão« [einfachen Erdgeschoss].³⁰³ Die Verortung der *crônica* im Parterre bezieht sich nicht nur auf eine mindere Wertschätzung, sondern ebenso auf ihren Ursprung im Feuilleton, das bekanntlich »unter dem Strich« platziert wurde.³⁰⁴ Das Erdgeschoss als Metapher für die geringere Wertschätzung der Form erinnert an die Topografie weiterer kleiner Formen, wie die unterhalb des Fließtextes verortete Fußnote. Die metaphorischen Bergeshöhen verweisen auf die französische Gruppe von Lyrikern, *Parnassiens*, die auf die brasilianische Literatur des 19. Jahrhunderts

295 Vgl. ebd. S. 13.

296 Vgl. ebd. S. 14.

297 Vgl. ebd. S. 16. Zum Feuilleton siehe Utz, Peter: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne. In: Die kleinen Formen in der Moderne. Hg. von Elmar Locher. Innsbruck u.a./Bozen: Studien-Verlag/Ed. Sturzflüge 2001. S. 133-165. S. 162.

298 Vgl. Candido, A.: A vida ao rés-do-chão. S. 14.

299 Vgl. ebd.

300 Vgl. ebd. S. 15.

301 Diesen Begriff verwendet in anderen Kontexten Öhlschläger, C.: Poetik und Ethik der kleinen Form. S. 261.

302 Vgl. Candido, A.: A vida ao rés-do-chão. S. 14. Siehe zur Flüchtigkeit des Feuilletons, das abschätzig als Seifenblase bezeichnet wurde, Utz, P.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. S. 138, 151.

303 Vgl. Candido, A.: A vida ao rés-do-chão. S. 14.

304 Vgl. dazu Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 72f. Vgl. Brück-Pamplona, Lara: Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. Das Beispiel José de Alencars und Mário de Andrade. Hamburg: Dr. Kovač 2016. S. 119.

großen Einfluss ausübte. Die brasilianischen Anhänger der Strömung *Parnasianismo* standen für eine rhetorisch opulente Sprache, welche die Oligarchie in Brasilien repräsentierte.³⁰⁵ Die literarische Bewegung drückte, so der Dichter und Literaturwissenschaftler Haroldo de Campos, den Jargon der herrschenden Eliten aus und markierte ihre höhere Stellung gegenüber der mündlichen Sprache der einfachen Menschen und Migranten.³⁰⁶ Wenn der *cronista* im Parterre schreibt, so nimmt er das Geschehen mit weniger Distanz wahr als die aus der Bergeshöhe Schreibenden; die Nähe der *crônica* ist somit sowohl Attribut ihrer Sprache als auch ihrer Perspektive.³⁰⁷

In einer Formel lässt sich die Herstellung der *crônica* für Candido kondensieren: »Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.«³⁰⁸ [Ich glaube, dass die moderne Formel – man nehme ein kleines Faktum, mitsamt einem humoristischen Touch und seinem *quantum satis* an Dichtung – die Reifung und reinste Selbstfindung der *crônica* darstellt.] Indem Candido auf eine Formel bzw. ein Rezept zurückgreift, betont er die handwerkliche Seite des Schreibens, mehr noch: Er interpretiert die *crônica* als eine demokratische und nicht elitäre Form, deren Reproduzierbarkeit durch ein Rezept garantiert wird.³⁰⁹ Dies fügt sich wiederum in die bisherigen Ergebnisse der vorliegenden Studie, die herausgearbeitet hat, dass die Poetik der kleinen Formen bei Mistral ganz wesentlich von der Reproduzierbarkeit des Werks geprägt ist.

Wenn *A vida ao rés-do-chão* auch auf die Interdependenz von *crônica* und Zeitung verweist, so vernachlässigt Candido doch die Bedeutung der Aktualität. Diese Lücke füllen die 1967 von Paulo Rónai veröffentlichten Überlegungen, welche die *crônica* hauptsächlich durch ihre Aktualität charakterisieren.³¹⁰ Der Schriftsteller legt dar, dass gerade diese Orientierung am Gegenwärtigen die *crônica* von der Chronik unterscheidet, schließlich habe die Vergangenheit in der brasilianischen Form keinen Platz.³¹¹ Die Orientierung am Tagesgeschehen betonte auch Assis 1877 in

305 Vgl. Campos, Haroldo de: Uma poética da radicalidade. In: Oswald de: Pau Brasil. Hg. von Jorge Schwartz. 2. Aufl. São Paulo: Globo 2003. S. 19–84. S. 20.

306 Vgl. ebd. S. 20f.

307 Vgl. Candido, A.: A vida ao rés-do-chão. S. 16.

308 Ebd. S. 15. Herv. i. O.

309 Auch im Feuilleton wurde »traditionelle Autorschaft« durch die Erschaffung von Pseudonymen verunsichert, vgl. Utz, P.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. S. 142. Siehe ebenso S. 157f.

310 Vgl. Rónai, Paulo: Um gênero brasileiro: A crônica. In: Crônicas Brasileiras. A Reader. Hg. von Célia R. Bianconi, Júnior Borim u. Charles Andrew Perrone. 3. Aufl. Gainesville u.a.: UPF 2014. S. 221–225. S. 221.

311 Vgl. ebd.

einer allegorischen Erzählung über den Ursprung der *crônica*. Er berichtet, wie die ersten Nachbarinnen der Welt sich nach dem Abendessen vor ihre Türen setzten und sich über die Hitze beschwerten. In ihrer Bilanz über den Tag kamen sie plaudernd von einem Thema zum anderen: »Eis a origem da *crônica*.«³¹² [So wurde die *crônica* geboren.] In Assis' Erzählung, die im Übrigen auch mit einer später von Roberto Arlt verfassten *crônica* Überschneidungen aufweist, wird nicht nur die weibliche Leserschaft thematisiert, sondern auch die Informalität der *crônica* und ihre Verbreitung fernab männlich dominierter Literaturkreise.³¹³ Die Erzählung verweist zudem auf einen Gegensatz zwischen den weiblich konnotierten oralen Anfängen der Form und den späteren *cronistas*, die natürlich sehr wohl auf Schrift zurückgriffen.³¹⁴

Candido und Machado stehen für die brasilianische Tradition der *crônica*. Für die hispanoamerikanischen Länder ist von einer ähnlichen Entwicklung auszugehen, wobei literaturhistorisch der *costumbrismo* und der bereits in der Studie erwähnte *artículo de costumbres* die Form entschieden beeinflussten und damit wiederum französische und englische Vorbilder, wie der *Spectator*, prägend waren.³¹⁵ Der Unterschied von *crônica* und *artículo de costumbres* liegt jedoch im Fokus der erstgenannten Form auf dem Aktuellen und Neuen, wie es auch Rónai betont hat.³¹⁶ Die lateinamerikanische *crônica* richtete sich vor allem an ein urbanes und mehrheitlich männliches Publikum, auch wenn Frauen als Lesende in den 1920er und 30er Jahren immer prominenter hervortraten.³¹⁷ Mistrals *crónicas* grenzen sich stark von denjenigen ihrer Zeitgenossen ab, so geht es bei der chilenischen Schriftstellerin – im Gegensatz zu Autoren wie Arlt in Buenos Aires, Andrade in São Paulo oder Salvador Novo in Mexiko-Stadt – nur in Ausnahmen um einen urbanen Erfahrungsraum.³¹⁸

312 Assis, Machado de: O nascimento da *crônica*. In: ders.: *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática 1994. S. 13-15. S. 14.

313 Vgl. Mahieux, V.: *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. S. 80.

314 Vgl. ebd.

315 Umfassend dazu informiert González, Aníbal: *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas 1983. S. 64. González referiert dabei auch auf das Verhältnis zur französischen *chronique* und verweist auf das Interesse am Detaillierten und Kleinen, der »petit [sic!] histoire«, das beide Formen eine, siehe ebd. S. 73f.

316 Vgl. ebd. S. 73

317 Vgl. Mahieux, V.: *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. S. 19.

318 Eine der seltenen Ausnahmen hiervon ist Mistrals *crônica* über Belo Horizonte, die sich am mittelalterlichen Städtelob orientiert, siehe dies.: *Belo Horizonte, Capital de Minas Geraes, la ciudad creada de una sola vez*. In: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 87-90. Zur Spannung von Stadt und Land im Modernismus und Mistrals Nostalgie nach dem Ruralen siehe Valdés Gajardo, E.: *La prosa de Gabriela Mistral*. S. 57. Leonidas T. Morales zeichnet ebenfalls nach, inwiefern bei Mistral eine Privilegierung ruraler Räume auszumachen ist, die jedoch nicht anhand ihrer Texte belegt

Entscheidend ist, dass Mistral ihre *crónicas* selten als solche bezeichnete; viel eher griff sie auf neue Namen zurück, wie beispielsweise *recado*.³¹⁹ Dieses Substantiv benennt im Spanischen eine in erster Linie *mündliche* Nachricht, womit bereits die Bezeichnung ein Schreiben nach dem Gehör nahelegt.³²⁰ Im Gedichtband *Tala* findet sich im Anhang, den »Notas«, ein poetologischer Kommentar, in dem Mistral auch die Form des *recados* reflektiert. Die poetologische Auseinandersetzung mit dem *recado* beginnt mit einer Abgrenzung zur Briefkunst, an der Mistral moniert, dass sie das »demasiado temporal« [allzu Zeitliche] und das »demasiado menudo« [allzu Kleine] thematisiere.³²¹ Die Form des *recados* wird auch im weiteren Verlauf der kurzen Definition in Abgrenzung zum Brief bestimmt, in dem sich, so Mistral, die Menschen und Landschaften, von denen der Schreibende aktuell umgeben sei, in den Vordergrund drängten.

Den *recado* bezeichnet Mistral ganz im Sinne der Tradition der *crónica* als ein *genre mineur*, wenn sie ausführt: »Y las dejo en los suburbios del libro, »fuora dei muri«, como corresponde a su clase un poco plebeya o tercenora. [...] estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural con el que he vivido y con el que me voy a morir.«³²² [Ich lasse sie in den Vorstädten des Buches, »fuora dei muri«³²³, wie es ihrer etwas plebejischen und zweitrangigen Klasse entspricht. [...] diese *recados* sind mein authentischer, mein am häufigsten gebrauchter Ton, mein ländlicher Akzent, mit dem ich gelebt habe und mit dem ich sterben werde.] Der

wird, vgl. dies.: Gabriela Mistral: Recados de la aldea. In: Revista Chilena de Literatura 80 (2011). S. 203-222. S. 215.

319 Eine *crónica*, welche die Bezeichnung der Form auch in ihrem Titel trägt, ist mir zumindest nicht bekannt. Morales betrachtet die *recados* als Untergattung der *crónica* und analysiert sodann Gemeinsamkeiten und Unterschiede, vgl. dies.: Gabriela Mistral. S. 205f. Pizarro Cortés ordnet den *recado* hingegen in die essayistische Tradition ein, siehe dies.: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. S. 285.

320 Für weitere Interpretationen der Bezeichnung *recado* vgl. ebd. S. 204.

321 Vgl. Mistral, Gabriela: *Tala*. Buenos Aires: Sur 1938. S. 280.

322 Ebd.

323 Offensichtlich bemüht Mistral an dieser Stelle einen italienischen Begriff, den sie jedoch falsch wiedergibt – schließlich müsste es »fuori dei muri« heißen. Wahrscheinlich spielt Mistral damit auf die Papstbasilika *San Paolo fuori le mura* in Rom an, wobei die Stadt ohnehin durch den Bezug auf die Plebejer präsent ist. Die achte Fußnote der angehängten Übersetzung von *Siluetas de la india mexicana* listet ein weiteres Beispiel für Mistrals falsche Transkriptionen auf, nämlich die wiederholt falsche Schreibweise der mexikanischen Stadt »Uruapan«. Peña vermutet, ein Übertragungsfehler von gehörter Sprache zu Schrift könnte der Grund für die fehlerhafte Schreibweise sein, was erneut meine Ausführungen zum Schreiben nach dem Gehör stützt. Vgl. dies.: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. S. 35. Auch »fuori dei muri« könnte ein Beispiel für einen Fehler sein, der aus dem Missverstehen der auditiven Wahrnehmung resultierte; ebenso könnte sich das Italienische mit dem Portugiesischen vermischt haben, in dem »außerhalb« schließlich »fora« bedeutet.

recado ist damit bereits in seiner diskursiven Verortung eine über Sprache und Publikationsmedium definierte Form. Dass Mistral von der Positionierung außerhalb einer Mauer schreibt, könnte hierbei ein Hinweis auf die Verschränkung von Ruralität und Urbanität sein. Die Vorstädte und Mauern, im Sinne der mittelalterlichen Stadtmauer, knüpfen an die urbane Tradition der *crónica* an, doch da sich die *recados* gerade außerhalb der Mauern befinden, grenzt Mistral sich zugleich von der urbanen Verengung ab und erweitert die *crónica*, sprachlich und thematisch, um Ländlichkeit.³²⁴

Anhand dieser Aussage zeichnet sich zudem eine Eigenschaft ab, welche die vorliegende Studie unterschwellig in verschiedenen Analysen zu Mistrals kleiner Reiseprosa beobachten konnte: Durch die Publikation in Zeitungen wandte sich Mistral vom Buch als Medium ab; sehr bezeichnend ist hierfür auch, dass sie ihre *crónicas* oder *recados* selbst niemals als Sammlung herausgab und somit der Zeitung als Publikationsort treu blieb.³²⁵ Die einzige Ausnahme hiervon scheint das Schulbuch *Lecturas para mujeres* zu sein, das jedoch aufgrund seines pragmatischen Gebrauchskontextes ebenso davon zeugt, dass Mistral für die weite Verbreitung ihrer Schriften von gebräuchlicheren monografischen Publikationsformen abwich.

Die Publikationskontexte der *recados* differieren: Zwar veröffentlichte Mistral diese größtenteils als journalistische *crónicas* in lateinamerikanischen Zeitungen, doch liegen ebenso *recados* vor, die sie auf Konferenzen vortrug, in lyrischer Form in Gedichtbänden herausgab, oder die gänzlich unveröffentlicht blieben. Die erste und bedeutendste Gruppe wird durch die Schriften gebildet, die Mistral an prominente und unbekannte Personen adressierte und die sie, im Sinne ihrer Definition in *Tala*, als eine öffentliche Form des Briefverkehrs konzipierte. Einige *recados* rekurrieren so explizit auf die Form des Briefes, wie etwa in einer Adressierung an den chilenischen Schriftsteller und Diplomaten Julio Barrenechea deutlich wird: »Cuenta Ud., amigo mío, el alto espectáculo con la misma familiaridad con que cuenta al manjar blanco de su mesa [...].«³²⁶ [Erzählen Sie, mein Freund, vom hohen Schauspiel mit derselben Vertrautheit, mit der Sie die weißen Delikatessen Ihres Tisches erzählen [...].]

324 Wie Pratt herausstellt, standen viele zeitgenössische Schriftstellerinnen der Zelebrierung des urbanen Lebens und urbaner Figuren wie dem Flaneur kritisch gegenüber, vgl. dies.: *Women, Literature, and National Brotherhood*. S. 57f.

325 Dies konstatiert auch Fiol-Matta und listet zugleich in einer Übersicht verschiedene mistralische Prosa-Anthologien auf, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XXIf. Siehe zu dieser Tendenz kleiner Formen in der Moderne: Meyer, Urs: Zeitschrift, Zettel, Zigarettenschachtel. Überlegungen zu einer Medienkulturgeschichte narrativer Kurzprosa. In: *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Hg. von Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel u. Dirk Götsche. Tübingen: Niemeyer 2007. S. 353-369.

326 Mistral, Gabriela: *Recado para Julio Barrenechea*. In: dies.: *Recados: Contando a Chile*. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957. S. 218-223. S. 220.

Auffällig an dieser Gruppe der *recados* ist, dass lokale Markierungen eine große Rolle spielen und Landschaft und Persönlichkeit sich verzahnen.³²⁷ Mistral nutzte diese Gruppe der *recados* vorzugsweise, um über Literatur zu sprechen, wovon Schriften zu Maragall, Ocampo oder Pablo Neruda zeugen, und um Autoren aus einem lateinamerikanischen Kontext – in einem umfassenden Sinn, wie das Beispiel Miguel Unamuno zeigt – darzustellen.³²⁸

In verschiedenen *recados* beschäftigte Mistral sich mit Geografie und Botanik, wie etwa mit der chilenischen Glockenblume, dem Valle de Elqui im chilenischen Norden oder der Kurzschwanz-Chinchilla.³²⁹ Ebenso liegen *recados* vor, in denen die Geschichte und Mythologie Lateinamerikas, wie beispielsweise die Mythologien der präkolumbianischen Bevölkerungsgruppen, erzählt werden, und die von Referenzen auf die Gottheit Tlaloc der Azteken und Totonaken zur synkretistischen Gottheit Quetzalcoatl reichen.³³⁰ Zudem widmete Mistral sich in ihren *recados* aktuellen politischen und sozialen Fragen und kritisierte beispielsweise die Arbeitsbedingungen von chilenischen Frauen.³³¹

II.7.2 Neue Sprache, neue Formen

In ihrem im Jahre 1944 im *Mercurio* veröffentlichten *Recado sobre Michoacán* porträtierte Mistral den mexikanischen Bundesstaat in seiner kulturellen und historischen Tiefe. *Recado sobre Michoacán* führt die Formierung einer neuen Literatursprache in neuen literarischen Formen sowie die Revision von Wissen aus einer

327 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 302.

328 Vgl. Mistral, Gabriela: Recado sobre Unamuno. In: dies.: Caminando se siembra. Prosas inéditas. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 200ff.

329 Vgl. Mistral, Gabriela: Recado sobre el Copihue Chileno. In: dies.: Recados: Contando a Chile. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957. S. 224-230. Siehe auch im selben Band den *Recado sobre la Chinchilla Andina* (S. 240-245). Zum Valle de Elqui vgl. Mistral, Gabriela: Recado para el Valle de Elqui. In: dies.: Recados para hoy y mañana: textos inéditos. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 2. Santiago de Chile: Sudamericana 1999. S. 264-267. Weinberg insinuiert einen Konnex zwischen der Form des *recados* und der Darstellung Lateinamerikas, vgl. dies.: Gabriela Mistral. S. 24. Auf die Zweiteilung der *recados* in Landschaft und Personen hat die Forschung mehrfach hingewiesen, zuletzt Pérez Villalón, F.: Variaciones sobre el viaje. S. 59.

330 Vgl. die bereits zitierte Schrift *Recado sobre los Tlalocs* oder Mistral, Gabriela: Recado sobre Quetzalcóatl. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 273-275.

331 Vgl. Mistral, Gabriela: Recado sobre el trabajo de la mujer. In: dies.: Caminando se siembra. Prosas inéditas. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 129-136. Morales betont vor allem diese Ausrichtung der *recados* und erkennt in ihnen die Herausbildung eines kritischen Blicks auf die chilenische Gegenwart, vgl. dies.: Gabriela Mistral. S. 207f.

autochthonen, lateinamerikanischen Perspektive vor.³³² Der kurze Prosatext wendet sich dem ruralen Raum Michoacáns zu, seiner Geografie, Geschichte, Bevölkerung, Kultur und wirtschaftlichen Struktur, wobei die Erzählinstanz zugleich auf ihre Erfahrungen während ihres Aufenthaltes verweist.

Zunächst beschreibt Mistral das gemäßigte, subtropische Klima und die reichen Reserven an Wasser sowie die wirtschaftlichen Strukturen, die vom Kaffeeanbau geprägt sind (vgl. RM, S. 292). Ein zentraler Aspekt der Darstellungen betrifft die sprachliche Gestaltung des *recados*, der, wie die gesamte Prosa Mistrals, sowohl von Mündlichkeit und Neologismen als auch von diversen lateinamerikanischen Varietäten des Spanischen geprägt ist.³³³ Der mündliche Charakter des *recados* wird bereits durch die Bedeutung ›Nachricht‹ und ›Mitteilung‹ offenbar.³³⁴ In der Beschreibung Michoacáns verwendet Mistral das Wort »abrahámico« [abrahamisch] und schöpft mit »mochería« [Frömmelei] einen pejorativen Neologismus aus dem Adjektiv ›mocho‹, das in Mexiko für ›scheinheilig‹ gebraucht wird (vgl. RM 293f.).³³⁵ Eine erhöhte Aufmerksamkeit wird Begriffen autochthoner Provenienz zuteil, wenn die Erzählinstanz über die verschiedenen autochthonen Bezeichnungen Michoacáns informiert (vgl. RM, S. 292). In der *crónica* verweist Mistral zudem immer wieder explizit auf die Reminiszenzen autochthoner Sprachen:

El segundo de sus atributos sería la lengua tarasca, que los filólogos dan como segundona de la maya, llena de unos esdrújulos que saltan en agudos cohetes y cargada de la combinación ›tz‹, gloria en la boca nativa y purgatorio en la forastera... (RM, S. 293)

Ihr zweites Attribut wäre die taraskanische Sprache, welche die Philologen als

332 Arrigoitia betont den Zusammenhang zwischen der Form der *recados* und Lateinamerika. Er erkennt zudem eine Entwicklung der Prosa Mistrals, die in den *recados* mündet und mit einer thematischen und sprachlichen Wendung zum Amerikanischen hin einhergeht, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 282, 319.

333 Peña führt aus, dass Mistral Amerika durch ihre Sprache – Regionalismen und Neologismen – hörbar und sichtbar mache, vgl. dies.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 20. Den Zusammenhang zwischen *recado* und alltäglicher Sprache deuten diese Analysen an: Morales, L. T.: *Gabriela Mistral*. S. 204, 220. Pizarro Cortés, C.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 284f. Auf die Verschränkung von Mündlich- und Schriftlichkeit der kleinen Form des Sprichworts weist Lay Brander für den lateinamerikanischen Kontext hin, vgl. dies.: *Schreiben in Archipelen*. S. 46, u. ö.

334 Einschlägig zu den Neologismen bei Mistral siehe Oroz, Rodolfo: *Sobre neologismos en la poesía de Gabriela Mistral*. In: *Litterae Hispanae et Lusitanae*. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg. Hg. von Hans Flasche. München: Hueber 1968. S. 299-316.

335 Vgl. [Art.] *mocho*. In: *Diccionario de la lengua española*. S. 1476. Zu Mistrals Chilenismen Peña, K. P.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 17.

Zweitgeborene der Mayasprache einordnen, voller Betonungen auf der drittletzten Silbe, welche in spitzen Feuerwerkskörpern hervorspringen, geladen mit der Kombination ›tz‹, Ruhm im einheimischen, Fegefeuer im fremden Mund...

Bestrebungen, die Literatursprache Lateinamerikas zu transformieren, sind fundamentaler Bestandteil des ästhetischen und politischen Programms der historischen Avantgardebewegungen: Von Jorge Luis Borges und Arlt bis zu den brasilianischen Modernisten um Mário und Oswald de Andrade mühten sich lateinamerikanische Schriftsteller um eine neue, an den jeweiligen Varietäten und an der Oralität orientierte Literatursprache.³³⁶ Der Innovation der Sprache wohnte insofern eine historische Dimension inne, als Mistral auf kolonialistische Benennungspraktiken referierte, durch welche Gebiete sprachlich angeeignet wurden.³³⁷ In ihrem *Recado sobre el copihue chileno* [Mitteilung über die chilenische Wachsglocke], den Mistral 1943 im argentinischen Blatt *La Nación* veröffentlichte, revidiert sie diese kolonialistische Praxis:

Los textos escolares azoran a los niños con este dato: El copihue, indigenísimo, se relaciona por el nombre con ... la Emperatriz Josefina Bonaparte. Yo me escandalizo de ello tanto como los niños; pero son los sabios quienes bautizan; el Adán científico no nace todavía en la gente criolla y fue un francés quien bautizó a nuestra flor sin mirar a su piel india... Menos mal que Josefina fue una francesa criolla de Martinica... Quédese en los textos escolares el apellido latino; dentro de Chile no se llamará nunca sino ›copihue‹ [...].³³⁸

Die Schultexte verwirren die Kinder mit dieser Angabe: Die chilenische Wachsglocke, so autochthon wie nichts, ist namentlich verbunden mit der Kaiserin Joséphine Bonaparte. Ich bin über den Namen genauso empört wie die Kinder; doch es sind die Gelehrten, die taufen; der wissenschaftliche Adam wird noch nicht unter den Kreolen geboren und es war ein Franzose, der unsere Blume, ohne ihre autochthone Haut zu betrachten, taufte... Immerhin war Joséphine eine französische Kreolin aus Martinique... Soll der lateinische Name doch in den Schulbüchern bleiben; in Chile wird sie immer nur ›Copihue‹ genannt werden [...].

336 Vgl. Schwartz, Jorge: *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras 1995. S. 63, 74. Die Bedeutung der Oralität wurde von der Mistral-Forschung immer wieder hervorgehoben, siehe etwa Barcia, Pedro Luis: *La prosa de Gabriela Mistral*. In: *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*. Hg. von Real Academia Española. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 2010. S. LXIX-C.

337 Zu Mistrals Revision der männlichen Aneignung der Natur siehe Pratt, M. L.: *Women, Literature, and National Brotherhood*. S. 69.

338 Mistral, G.: *Recado sobre el Copihue Chileno*. S. 224.

Mistral kontrastiert den mündlich tradierten, autochthonen chilenischen Namen der Wachsglocke mit ihrer botanischen, in Schulbüchern wiederzufindenden Bezeichnung, wodurch sie erneut die Abwendung vom Buch als Medium und die Bedeutung von Oralität in ihrem Schreiben unterstreicht. Wenn Mistral sich auf einen »Adán científico« [wissenschaftlichen Adam] bezieht, rekurriert sie auf das im Zuge der Kolonisation in Reiseberichten häufig dargestellte Bild vom Naturforscher als Adam, der die »jungfräuliche« Natur Lateinamerikas benennen muss, wie einst der erste Mann im Garten Eden. In *Imperial Eyes* kommt Pratt auf eben diese Figur des Naturforschers als Adam zu sprechen, die sie auf Grundlage ihrer Lektüren von William Patersons *Narrative of Four Voyages in the Land of the Hottentots and the Kaffirs* entwickelt. Ausgehend von der dort inszenierten Einsamkeit des Forschers gelangt Pratt zu der These, dass hinter dieser Darstellung die Strategie stecke, die Landschaft »unhistoricized«, »uninhabited« sowie »unpossessed« und »unoccupied« darzustellen.³³⁹ Diese Repräsentation der Landschaft diene der juristischen Legitimation der Kolonisation, denn bereits im römischen Rechtswesen konnte ein – vermeintlich – von niemandem beanspruchtes Land, *terra nullius*, annektiert werden.³⁴⁰ Aus der Darlegung des Landes als geschichtslos folgte die nähere Bestimmung als »leer«, »jungfräulich« und »verfügbar«.³⁴¹ Die so genannte »Neue Welt« erschien bereits in der Reiseliteratur der Frühen Neuzeit als, mit Certeau und Rabasa gesprochen, *page blanche*, die es zu beschreiben und darzustellen galt. Mistrals Ausführungen zeugen von einer Revision dieser im Zusammenhang mit dem Kolonialismus stehenden Praxis, die zunächst einmal sprachlich verhandelt wird.

II.7.3 Dekolonisation des Wissens

Pratt definiert die Dekolonisation des Wissens als eines der Ziele ihrer Studie und entmystifiziert in einer Lektüre Alexander von Humboldts »Entdeckung« von Guano, indem sie auf die verschwiegene Interaktionen mit den Küstenbewohnern Perus hinweist.³⁴² Gerade die autochthone Bevölkerung werde so von den von ihnen bewohnten Gebieten losgelöst.³⁴³ Im Gegensatz zu Humboldt, der, zumindest in Pratts Lektüre, damit die autochthonen Quellen seines Wissens verschleiert, interessiert Mistral sich für Wissen zunächst einmal gerade und nahezu ausschließlich

339 Vgl. Pratt, M. L.: *Imperial Eyes*. S. 51.

340 Vgl. Mar Castro Varela, María do u. Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie*. Eine kritische Einführung. 2. komplett überarb. u. erw. Aufl. Bielefeld: transcript 2015. S. 27.

341 Siehe ebd.

342 Vgl. Pratt, M. L.: *Imperial Eyes*. S. 135f. An dieser Stelle verweist Pratt jedoch nicht explizit auf eine Textstelle aus Humboldts Schriften, vgl. weitergehend zur Perspektive der autochthonen Bevölkerung auf ihre Landschaften ebd. S. 61.

343 Vgl. ebd. S. 135.

in Rückkoppelung an die Bewohner der Landschaft, die, wie in *El paisaje mexicano*, ein menschlicher Erfahrungsraum ist.³⁴⁴

Das Wissen, das Mistral über Michoacán sammelt, entspricht Topoi frühneuzeitlicher Reiseberichte, wie etwa der Chorographie und *vita et mores*.³⁴⁵ Die Leser erfahren so von der geografischen Lage Michoacáns, dem Anbau von Zuckerrohr, Bananen und Kaffee, bis hin zu den Gewohnheiten und der Kultur seiner Bewohner. Die porträtierte Landschaft verfügt jedoch über eine Geschichte, die in jeder Beobachtung aufscheint und sich damit von der Geschichtsvergessenheit der europäischen Reiseberichte unterscheidet.³⁴⁶ Die Erzählinstanz thematisiert die aktuelle politische Situation und die verschiedenen Persönlichkeiten, die mit der Landschaft und ihren Städten assoziiert sind, und benennt etwa den Bischof Vasco de Quiroga, Moctezuma sowie die ehemaligen Präsidenten Benito Juárez und Lázaro Cárdenas. Die Verzahnung der Landschaft mit ihren historischen und gegenwärtigen Bewohnern revidiert ein Verfahren der europäischen Reiseliteratur.³⁴⁷ Mistrals *crónicas* über Kunstschaaffende wie Victoria Ocampo verweisen in ihren Titeln bereits auf die Intersektion von Person und Geografie, die im Kontrast zu Reiseaufzeichnungen stehen, die sich explizit durch die Absenz der Bevölkerung kennzeichnen; Mistrals Landschaften sind im Gegensatz zu diesen leeren Landschaften immer bewohnt.

In ihren historischen Referenzen rekonstruiert Mistral anhand des Wirkens vierer bedeutender Männer ein Panorama der mexikanischen Geschichte: »Su tercera condición que los fieles le dan por virtud y los otros por insanía [sic!], es su religiosidad, que como una cera noble lleva todavía en sí las diez preciosas digitales de don Vasco de Quiroga, su santo civilizador.« (RM, S. 293) [Seine dritte Ausstattung, welche die Gläubigen ihm als Tugend und andere als Wahnsinn auslegen, ist seine Frömmigkeit, die wie ein heiliges Wachs noch immer auf sich die zehn wertvollen Fingerabdrücke von Vasco de Quiroga trägt, seinem heiligen Zivilisationsbringer.] Die lobenden Worte zum »heiligen Zivilisationsbringer«, der auch in *Lecturas para mujeres* positiv hervorgehoben wird, sind nicht ironisch zu verstehen; wenn auch das Wirken des ersten Bischofs von Michoacán, der die autochthone

344 Bereits Pratt macht jedoch auch auf die Abweichungen davon aufmerksam, etwa bei der argentinischen Schriftstellerin Juana Manuela Gorriti, deren Landschaften, wie die von Mistral, nicht leer sind, sondern erfüllt von Geschichte, Erzählungen und Erinnerung, vgl. ebd. S. 194.

345 Siehe zu diesen Topoi Neuber, Wolfgang: *Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der frühen Neuzeit*. Berlin: Schmidt 1991. S. 46, 59, 99.

346 Zur Geschichtlichkeit der *recados* und der »Historisierung des Raumes« vgl. Pizarro Cortés, C.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 286f., 289.

347 Zu Mistrals Abkehr von der kanonischen Historiografie im *Poema de Chile* siehe Pratt, M. L.: *Women, Literature, and National Brotherhood*. S. 66, 69.

Bevölkerung missionierte, aus heutiger Perspektive mehr als umstritten ist.³⁴⁸ In den Überlegungen zu Juárez und Cárdenas verdichten sich weitere Zusammenhänge der mexikanischen Geschichte:

La séptima honra michoacana la puso la aldea de Jiquilpan, donde nació el mayoral agrario Lázaro Cárdenas, tajador y parcelador del latifundio. Michoacán enfrenta a su mestizo con el zapoteca Juárez, porque si éste salvó a México de volverse galo-alemán, aquél salvó la revolución de veinte años de quedarse en la mano india vuelta polvo y ceniza. (Las revoluciones criollas acaban en granjería y logro de la clase media). (RM, S. 294)

Die siebte Ehre Michoacáns rührt von der Gemeinde Jiquilpan her, in welcher der große Anführer der Landwirtschaft Lázaro Cárdenas, Hackklotz und Zerteiler des Großgrundbesitzes, geboren wurde. Michoacán konfrontiert seinen Mestizen mit dem Zapoteken Juárez, denn wenn dieser Mexiko davor bewahrte, deutsch-französisch zu werden, so rettete jener die zwanzigjährige Revolution davor, in autochthonen Händen zu Staub und Asche zu werden. (Die Revolutionen der *Criollos* enden gewöhnlich mit der Landwirtschafterei und dem Erfolg der Mittelklasse.)

Mistral lobt sowohl Juárez als auch Cárdenas, die beide aufgrund weitreichender Reformen in die Geschichte Mexikos eingegangen sind. Juárez war, wie es Mistral beschreibt, autochthoner Herkunft und ordnete die Hinrichtung von Maximilian I. an, der sich zuvor auf das Taktieren Napoleon III. hin zum Kaiser einer Marionettenregierung in Mexiko ernannt hatte.³⁴⁹ Den ehemaligen Präsidenten Cárdenas, der durch die Stärkung der Arbeiterrechte und eine umfassende Landreform mehr soziale Gerechtigkeit in Mexiko schuf, grenzt Mistral von den lateinamerikanischen Unabhängigkeitsbewegungen des 19. Jahrhunderts ab, durch die es bekanntlich zwar zur Loslösung von Europa kam, die jedoch die Macht- und Besitzverhältnisse konsolidierten und die wirtschaftlichen und politischen Privilegien der weißen Eliten sicherten.³⁵⁰ Besonders der erneut pejorativ konnotierte Neologismus »granjería« [Landwirtschafterei] unterstreicht, dass sich Mistral in ihrem historischen Denken von der Glorifizierung dieser Bewegungen distanziert und

348 Zur Bewertung Vasco de Quirogas siehe ausführlich Krippner-Martinez, James: Invoking ›Tato Vasco‹: Vasco de Quiroga, Eighteenth-Twentieth Centuries. In: *The Americas* 56 (2000) H. 33. S. 1-28. Vgl. zudem Mistral, Gabriela: Don Vasco de Quiroga. In: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 156ff.

349 Vgl. ausführlich zu diesen historischen Zusammenhängen Vanderwood, Paul: Betterment for who? The Reform Period: 1855-75. In: *The Oxford History of Mexico*. Hg. von William Beezley u. Michael C. Meyer. Oxford u.a.: OUP 2010. S. 349-372. Mistrals Bezeichnung »alemán« [deutsch] ist somit für den Habsburger Maximilian nicht korrekt.

350 Siehe zur Politik Cárdenas Benjamin, T.: *Rebuilding the Nation*. S. 454-466.

darüber hinaus den Gegensatz zwischen der Mexikanischen Revolution und der katholischen Kirche durch das Nebeneinanderstellen von Cárdenas und Quiroga verunsichert.³⁵¹ In ihrem Kommentar der Geschichte ist jedoch keine eindeutige Position auszumachen: Mistral kritisiert alle Bevölkerungsschichten – die *criollos*, *mestizos* und auch die Autochthonen.

Die Darstellung des Wissens über die Region und Bevölkerung in Michoacán erfolgt in Form einer nummerierten Aufzählung, wobei die Beschreibungen wie in *El paisaje mexicano* stets lobend sind. Die Erzählerin führt sieben positive Merkmale der Kultur auf: die Ruralität, Sprache, Religiosität, den regionalen Tanz, den Kaffee und Cárdenas. Die Form der Aufzählung trägt zur Einprägsamkeit der Eigenschaften bei, was darauf hindeutet, dass die Beschreibung von Michoacán didaktische Intentionen verfolgt. Der erste Satz des *recados* bezeichnet die Region in diesem Sinne als einen von vielen »lugares magistrales« [lehrreichen Orten].

Bereits in *El paisaje mexicano* lobt die Erzählinstanz das gemäßigte Klima im Valle de México, das ein soziales Verhalten im Gegensatz zur kubanischen Hitze und chilenischen Kälte begünstige:

El mejor clima vendría a ser aquel que hace desaparecer enteramente la idea de calor y de frío, que son los elementos que constituyen el clima. [...] Solía decir en Punta Arenas que su horrible frío era una desventaja moral: me hacía egoísta; vivía yo preocupada de mi estufa y de mi carne entumecida. En La Habana viví cuatro días exclusivamente ocupada de matar el calor, de disminuirlo siquiera, con mala fortuna, por cierto. En México puedo ocuparme de todo y no sólo de mí misma. (PM, S. 49)

Das beste Klima müsste also dasjenige sein, das vollständig die Vorstellung von Hitze und Kälte auflöst, die konstitutive Bestandteile des Klimas sind. [...] Ich sagte gewöhnlich in Punta Arenas, dass seine furchtbare Kälte ein moralischer Nachteil sei: Sie machte mich egoistisch, ich sorgte mich ständig nur um meinen Ofen und mein erstarrtes Fleisch. In Havanna sorgte ich mich vier Tage lang nur darum, die Hitze zu töten, sie wenigstens zu mildern – mit wenig Erfolg, übrigens. In Mexiko kann ich mich um alles kümmern, nicht nur um mich selbst.

Im *Recado sobre Michoacán* kommt Mistral ebenso auf diese Denkfigur zurück:

Al viajero le sobra el calendario: la buena estación es el año cogido por cualquier dedo del mes... Él va a encontrarse allí con una templanza que parece elaborada por el genio de las isotermas. Y cuánto enseña Michoacán de justeza en los sentidos, de clemencia en el alma, de melodía en el vivir, yo me lo tengo por consecuencias de ese clima sin demonios extremosos. (RM, S. 292)

351 Siehe zu diesen Oppositionen nach der Mexikanischen Revolution ebd. S. 453ff.

Dem Reisenden steht der Kalender völlig offen: Die passende Jahreszeit ist das Jahr, von welchem Monatsfinger es auch immer ausgesucht wird. Er wird dort auf eine Milde treffen, die von einem Isothermen-Genius ausgearbeitet scheint. Und wie viel Michoacán über Gerechtigkeit im Empfinden, über Nachsicht in der Seele, über Melodie im Leben lehrt, halte ich für eine Folge des von Dämonen des Extremen befreiten Klimas.

In den Klimatheorien der europäischen Aufklärung, etwa bei Montesquieu, existieren neben den Extremen der Kälte und Hitze auch die gemäßigten Klimata.³⁵² Auf der einen Seite stützt Mistral somit die europäischen Klimatheorien, ordnet Michoacán und das Valle de México jedoch – anders als die europäische Klimatologie – in eine gemäßigte Zone ein.³⁵³ Mistral durchbricht damit das Bild des inferior lateinamerikanischen Klimas, das die Philosophen der Aufklärung auch auf die Konstitution der dortigen Bevölkerung übertrugen.³⁵⁴ Dass das Klima bestimmte Charaktereigenschaften begünstige, ist ebenso ein auf die europäischen Klimatheorien zurückzuführender Gedanke, den Montesquieu am Beginn des zweiten Bandes seiner Abhandlung *De l'Esprit des lois* zugrunde legt.³⁵⁵

Wie in den meisten, wenn nicht allen Prosaschriften Mistrals, ist die Erzählinstanz eine Frau, die nicht nur europäische Zuschreibungen, sondern auch die Mythen der lokalen autochthonen Kultur kritisiert. Die »mujer de australidad« [Frau des Südens] bezeichnet sich als »curiosa industria chileno-mexitli« (RM, S. 294) [seltsame chilenische-mexitli Betriebsamkeit], wobei »mexitli« unter anderem ein Synonym des Kolibrigottes Huitzilopochtli ist.³⁵⁶ Die Erzählinstanz begibt sich in eine männliche Rolle, deren geschlechtliche und ebenfalls nationale Verankerung durch das Attribut »chileno« und »mujer« gelöst wird. Damit inszeniert Mistral

352 Siehe dazu ausführlich Günzel, Stephan: Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant. Teil I. In: Aufklärung und Kritik 11 (2004) H. 2. 66-91. S. 70f. Vgl. z.B. Montesquieu, Charles Louis de Secondat de: *De l'Esprit des lois*. 3 Bde. Bd. 2. Deux-Ponts: Sanson 1784. XIV, III. S. 151.

353 Während in der Antike nur Griechenland in der gemäßigten Zone verortet wurde, erweiterte Immanuel Kant diese etwa um Mitteleuropa, siehe Günzel, Stephan: Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant. Teil II. In: Aufklärung und Kritik 12 (2005) H. 1. S. 25-47.

354 Siehe Dewulf, Jeroen: Die Schriften Alexander von Humboldts zu Lateinamerika: Anlauf einer wissenschaftlichen Inbesitznahme oder Meilenstein im Unabhängigkeitskampf? In: Das Wissen der Weltbürger. Hg. von Anette Horn. Oberhausen: ATHENA 2008. S. 91-116. S. 116.

355 Vgl. Montesquieu, C.: *De l'Esprit des lois*. XI, XVII. S. 67ff.

356 Vollmers Wörterbuch verweist so etwa für »Mexitli« auf den Artikel zu »Huitzilopochtli«, vgl. Vollmer, Wilhelm: [Art.] Mexitli. In: Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Neu bearb. von Wilhelm Binder. 3. Aufl. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung 1874. S. 335.

auch im *Recado sobre Michoacán* ihre androgyne Poetik des Kolibris und lässt die Erzählfigur mit dem Kolibri selbst verschmelzen.³⁵⁷ Ebenso kritisiert Mistral erneut die starre nationalistische Ausrichtung der mexikanischen Revolution und verunsichert die nationale Einordnung autochthoner Kulturen.

Die Poetik des Kleinen, Einfachen und Alltäglichen lässt sich an zahlreichen Beispielen im *Recado sobre Michoacán* nachvollziehen. Das Stilideal der Einfachheit illustriert Mistral durch die Lobpreisung der Tonkrüge autochthoner Amazonasgruppen und der weiblichen Töpferkunst: »el júbilo de todas las mesas« (RM, S. 293) [die Freude eines jeden Tisches]. Die *recados* sind ein Beispiel für die von Mistral erschaffenen literarischen Formen, welche die Geschichte, Geografie und Botanik Lateinamerikas ausdrücken. Sie selbst formuliert den Konnex von *recado* und Lateinamerika in einer *crónica* über den chilenischen Erzbischof Errázuriz: »El extraordinario chileno Monseñor Errázuriz, última carne histórica de Chile, merece ser contado al Continente«³⁵⁸ [Der außergewöhnliche Chilene Monsignore Errázuriz, das letzte historische Fleisch Chiles, verdient, dem Kontinent erzählt zu werden]. In allen Bedeutungsebenen des *recados* wird offenbar, dass Mistral um die Wiederbelebung, Verbreitung und Aktualisierung von Wissen bemüht ist, das den lateinamerikanischen Kontinent berührt. Den Bewohnern des Kontinents über Lateinamerika zu berichten, ist das zentrale Projekt Mistrals, um eine neue Wertschätzung zu erzielen, neue Perspektiven für den Kontinent zu eröffnen und Sichtbarkeit zu erlangen – und für all dies benötigt es neue kleine Formen.

357 Der Kolibri ist auch mit Michoacán fest verbunden: Die aus Michoacán stammenden Tarasken bzw. Purépecha taufte ihre Hauptstadt auf den Namen »Tzintzuntzán« [Platz des Kolibris] und verarbeiteten in ihrem Kunsthandwerk Kolibrifedern, vgl. Poley, D.: Kolibris. S. 153, 157.

358 Mistral, Gabriela: *Recado sobre el Arzobispo Errázuriz*. In: dies.: *Recados: Contando a Chile*. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957. S. 158-164. S. 158.