

Pablo Neruda

Pablo Neruda, geboren als Ricardo Eliecer Neftalí Basoalto, am 12.7.1904 in Parral in der chilenischen Weinregion Linares. Da seine Mutter, die Lehrerin Rosa Basoalto, wenige Monate nach seiner Geburt verstarb, übersiedelte sein Vater, ein Lokomotivführer, nach Temuco und heiratete 1907 Trinidad Candia Marverde. In Temuco verbrachte Neruda Kindheit und Schulzeit. Das Pseudonym Pablo Neruda, das er seit 1947 offiziell als Namen führte, verwendete er erstmals 1920. 1921 kam Neruda nach Santiago de Chile. Dort studierte er am Instituto Pedagógico mit dem Ziel, Französischlehrer zu werden. 1927 trat Neruda in den diplomatischen Dienst ein, der ihn als Konsul nach Rangun führte, 1928 nach Colombo, 1930 nach Djakarta und Singapur. Dort heiratete er seine erste Frau, die Holländerin Maria Antonietta Hagenaar Vogelzanz. 1933 nach Buenos Aires und im Jahr darauf nach Madrid versetzt, lernte er die herausragenden Dichter der spanischen „Generation '27“, Miguel Hernández und Federico García Lorca, kennen. Die zweijährige Madrider Zeit war überschattet vom frühen Tod seiner einzigen Tochter Malva Marina und seiner Eltern. Wegen seines Engagements für die spanische Republik wurde er bei Ausbruch des Bürgerkriegs 1936 seines Amtes enthoben und flüchtete nach Frankreich. 1937 gründete er zusammen mit dem peruanischen Dichter César Vallejo das „Komitee zur Unterstützung der spanischen Republik“, das beim Zusammenbruch der spanischen Volksfrontregierung den nach Frankreich geflüchteten Republikanern half. 1939 wurde er nach dem Wahlsieg der chilenischen Frente Unido-Partei zum Konsul in Paris ernannt, ein Jahr später für drei Jahre nach Mexiko entsandt. 1945 wurde Neruda als Mitglied der Kommunistischen Partei Chiles zum Senator gewählt. 1948 entthob ihn Präsident González Videla wegen Kritik an seiner Person des Amtes. Nach einem Jahr im Untergrund gelang ihm im Februar 1949 die Flucht über die Anden nach Argentinien. 1949/50 unternahm er Reisen nach Osteuropa und, in Begleitung des surrealistischen Dichters Paul Eluard, nach Mexiko. Sein ab 1950 steigendes internationales Ansehen trug ihm zahlreiche Einladungen zu Vorträgen im Ausland ein (Guatemala, Prag, Paris, Rom, Neu-Delhi, Florenz, Turin, Moskau, Peking, Kopenhagen, Berlin). 1952 lebte er für mehrere Monate in Italien. Nach Aufhebung des gegen ihn erlassenen Haftbefehls kehrte er 1952 im Triumph nach Chile zurück. 1953 organisierte er den Südamerikanischen Kongreß für Kultur. Im selben Jahr gründete er in Santiago de Chile (mit seiner Bibliothek und Gegenständen aus seinem Besitz als Grundstock) eine Stiftung zur Förderung der Dichtung. Er ließ sich von seiner zweiten Frau Delia del Carril scheiden und legalisierte 1955 die Verbindung mit seiner langjährigen Lebensgefährtin Matilde Urrutia. 1957 besuchte er noch einmal die Stätten seines diplomatischen Wirkens in Südasien. 1960–1969 bereiste er Europa und Amerika und nahm zahlreiche Auszeichnungen von Universitäten und anderen Institutionen entgegen. Eine Präsidentschaftskandidatur für die Kommunistische Partei zog er 1969 zu Gunsten Salvador Allendes zurück. 1970 wurde er zum chilenischen Botschafter in Paris ernannt, trat aber 1972 aus gesundheitlichen Gründen von diesem Amt zurück und lebte seitdem in seinem Haus in Isla Negra (Chile). Wenige Tage nach dem Putsch gegen die wegen ihrer verfehlten Wirtschaftspolitik unter Druck geratene Volksfrontregierung, bei dem Salvador Allende unter bislang ungeklärten Umständen umkam (11.9.1973), starb Pablo Neruda am 23.9.1973 in Santiago an Herzversagen.

* 12. Juli 1904

† 23. September 1973

Preise

Auszeichnungen: Premio Nacional de Literatura (1945); Weltfriedenspreis (1950); Lenin-Preis (1953); Josef-Stalin-Preis (1954); Korrespondierendes Mitglied des Romance Language Department der Universität Yale (1961); Sonnenorden der Republik Peru (1966); Athenäumspreis der Universität Concepción (1966); Premio Viareggio (1967); Prix Joliot Curie (1967); Ehrendoktorwürde der Universität Oxford (1967); Ehrenmitglied der Nordamerikanischen Akademie der Schönen Künste (1968); Mitglied der chilenischen Akademie für Sprache (1969); Ehrendoktor der Katholischen Universität Santiago de Chile (1969); Silbermedaille des chilenischen Senats (1969); Literaturnobelpreis (1971).

Essay

Jeder Überblick über das umfangreiche literarische Schaffen Nerudas muß angesichts der Tatsache, daß der Autor in einem halben Jahrhundert an die fünfzig Gedichtsammlungen unterschiedlichen Umfangs publiziert hat, notgedrungen oberflächlich bleiben. Das Ausmaß dieser trotz politischer Aktivität und eines beständigen Wanderlebens immensen literarischen Produktion, welche selbst

in den von Krankheit und der Sorge um sein Land überschatteten letzten Lebensjahren nicht zum Stillstand gelangte, mag man daran ermessen, daß sich auch in seinem Nachlaß noch acht unabgeschlossene Gedichtsammlungen fanden. Indes hat Neruda nicht nur eines der umfangreichsten lyrischen Werke Lateinamerikas hinterlassen; mit seinem in zahlreiche Sprachen übersetzten „Großen Gesang“ (1950) schuf er jenes Werk, das im Bereich der Lyrik Europas Bild von Südamerika nicht weniger geprägt hat als García Márquez' „Hundert Jahre Einsamkeit“ (1967) in der erzählenden Literatur. Wie kommentarträchtig Nerudas Werk werden sollte, zeichnete sich bereits zu Lebzeiten des Dichters ab, als Alfonso Escudero 1967 in einem ersten bibliographischen Anlauf immerhin 1037 Titel Sekundärliteratur nachweisen konnte. Ein anderer Beleg für die außerordentliche Breitenwirkung Nerudas, die weit über Lateinamerika hinausreicht, ist sein früher Band „Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung“ (1924), der allein in seiner spanischen Ausgabe die für eine Gedichtsammlung enorme Auflage von inzwischen vier Millionen Exemplaren überschritten hat, wobei die zahllosen Raubdrucke nicht einmal mitgerechnet wurden.

Gerade mit Blick auf diese Pirateneditionen fragt man zu Recht, wie ein Lyriker derartige Popularität erreichen konnte, die sich in zahlreichen Ehrungen manifestierte, unter denen der Literaturnobelpreis (1971) nur ein letzter Höhepunkt war, und die selbst politischen Gegnern wie dem späteren Putschistengeneral Pinochet Anerkennung und Beifall abnötigte. Ein offensichtlicher Grund für Nerudas Ansehen – zumal auf einem Kontinent „mit siebzig Millionen Analphabeten“ – ist in der Person und mehr noch im politischen Wirken des Poeten selbst zu sehen. Der französische Philosoph Michel Foucault hat in dem Essay „Was ist ein Autor?“ zu Recht darauf hingewiesen, daß „der Leser den Autor braucht“. Daß das Unbehagen des Rezipienten an der Fiktionalität literarisch vermittelter Wirklichkeiten durch die

Vergegenwärtigung der realen Person des Schreibenden gelindert wird, läßt sich an der Tatsache ablesen, daß etwa Texte der provenzalischen Troubadoure durch zum überwiegenden Teil fiktive Biographien kommentiert wurden: Durch die vermeintlich realere Spur des Urhebers in der Lebenswirklichkeit seiner Leser wurde esoterischen Tendenzen entgegengewirkt, die auch damals bereits von rhetorischer Kompliziertheit bis zu Dunkelheit und Abstraktion reichten. In beträchtlichem Maße trifft diese Tendenz zur Substitution des Werks durch die Autorenbiographie gerade auf die Rezeption der Avantgardkunstwerke zu, denen so, entgegen ihrer Bestimmung als zeitlos vermittelter ästhetischer Ausdruck, der Charakter einer Reliquie gelebter Existenz ihres Urhebers zukommt. Bei der Rezeption von Nerudas mitunter keineswegs einfach zu verstehendem Werk spielt analog das biographische Moment eine zentrale Rolle, die freilich zugleich in ähnlicher Weise Mythos und öffentlichkeitswirksame Maske wurde wie jene poetischen Heldenleben des Mittelalters. Tatsächlich beruht der Erfolg Nerudas auf dem Verwobensein von abenteuerlichem Leben und zeitgemäßem sozialen Engagement mit der dichterischen Existenz.

Daß Leben und Werk bereits frühzeitig im Lichte politischer Ereignisse des 20. Jahrhunderts wie dem spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) und dem Umsturz in Chile (1973) interpretiert wurden, war nicht zuletzt den poetischen und außerliterarischen Stellungnahmen Nerudas zuzuschreiben. Dies führte jedoch gerade im politischen Klima des Kalten Krieges relativ schnell zu einer Aufwertung des Autors zu einem märtyrerhaften Idol vor allem für eine junge rebellierende Generation, wohingegen er, ähnlich wie Bert Brecht im Nachkriegsdeutschland, für seine Gegner derjenige Dichter war, der wie Hans Magnus Enzensberger schrieb, die „Poesie zur Magd der Politik“ gemacht hatte. Die daran sich anschließende Diskussion war verständlicherweise eher ideologischer als poetologischer Natur und hat für lange Zeit auch seriösen Kritikern den Blick für die Form und Struktur ebenso wie für die historische Stellung von Nerudas Texten verstellt. So ist Neruda letztlich zum Inbegriff einer Paradoxie geworden, die indes gerade für Lateinamerika besonders charakteristisch ist, zum Prototyp eines engagierten Lyrikers, der gegen Unterdrückung und soziale Mißstände mit dem poetischen Wort und der politischen Aktion reagiert. Insofern galt Neruda schon zu Lebzeiten als Vorbild für zwei Generationen dichtender Politiker wie Daniel Ortega und politischer Dichter wie Ernesto Cardenal.

Die gelegentlich anzutreffende Dreiteilung seines Lebenswerks in eine vorpolitische, eine politische und eine von der Absage an politische Dichtung geprägte Phase ist daher insofern problematisch, als sie nicht nur die relativ langen Übergangsphasen, sondern auch die zahlreichen Beispiele Nerudascher Lyrik verschiedener Phasen übergehen muß, die den so geschaffenen ideologischen Rahmen sprengen. Will man Nerudas Schaffen anhand inhaltlicher Kriterien in Epochen gliedern, so geht man mit besserem Recht von einer nachromantischen Phase europäischer – zumal französischer – Prägung aus (1920–1927), an die sich die Periode der Auseinandersetzung mit der internationalen Avantgarde anschließt, vor allem mit Futurismus und Surrealismus (1927–1935). Die daran anschließende Phase rein politischer Dichtung ist vergleichsweise kurz, da sie letztlich nur durch einen einzigen Band („Spanien im Herzen“, 1937) begründet wird. Zumal im Hinblick auf Nerudas ästhetische Prämissen der späten dreißiger und frühen vierziger

Jahre ist es sinnvoll, hier von einer neorealistischen Phase (1935–1943) zu sprechen. Mit dem Eintritt in die Kommunistische Partei Chiles trug Neruda seit den späten vierziger Jahren sein Engagement in die aktive Politik. Die daraus erwachsene Etikettierung seines weiteren Werks als politisch entspricht seinem literarischen Schaffen nur zum Teil; thematisch umschreiben die seit den vierziger Jahren verfaßten Werke Nerudas, vor allem die „Elementaren Oden“ und der „Große Gesang“, eine poetische Aufwertung Amerikas, mithin eine Abkehr von der bislang immer noch stark eurozentrisch beeinflussten Dichtungsauffassung. Gerade diese ästhetisch-ideologische Verschiebung prägt heutzutage mit Recht das Bild Nerudas als eines Sängers der Neuen Welt.

Bereits lange vor seiner Wandlung zum dichtenden Politiker hatte Neruda in jungen Jahren begonnen, die großen Dichter Chiles zu überflügeln. Man kann sagen, daß Schreiben für Neruda zeitlebens das zentrale Moment seiner Existenz war. Seine Berufung zur Poesie offenbarte sich bereits früh, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das erste Gedicht des noch nicht Vierzehnjährigen, „Meine Augen“, 1918 in der Zeitschrift „Corre – vuela“ erschien. Im Alter von fünfzehn Jahren begegnete er der Lehrerin Lucila Godoy, die unter dem Pseudonym Gabriela Mistral die erste Literaturnobelpreisträgerin Chiles wurde und die als erste seine außergewöhnliche dichterische Begabung erkannte. Für das Gedicht „Lied vom Fest“ erhielt er im selben Jahr bei einem Dichterwettbewerb seiner Heimatstadt Temuco den ersten Preis. Seinen ersten eigenständigen Gedichtband, „Crepusculario“ (Werk der Dämmerung, 1923), veröffentlichte Neruda mit neunzehn Jahren. Schon während seiner Studienjahre in Santiago de Chile nahm er am dortigen literarischen Leben teil, über das er schnell hinauswachsen sollte, wenngleich er in diesem Abschnitt seiner Laufbahn zur Steigerung seiner Popularität und auch aus finanziellen Gründen in jeder sich bietenden Zeitschrift publizierte. Diese wahllose Publikation seiner Gedichte in Zeitschriften konnte Neruda aufgeben, als er 1927 in den diplomatischen Dienst eintrat. Unermüdlicher Schaffensdrang und ein vielleicht allzu bedenkenloser publizistischer Einsatz in jungen Jahren waren es, die den gerade Zwanzigjährigen schon in den zwanziger Jahren in die Reihe der bedeutenden chilenischen Lyriker wie Gabriela Mistral und Vicente Huidobro lancierten.

In den Lyriksammlungen der frühen zwanziger Jahre weisen bereits Titel wie „Crepusculario“ und „Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung“ (1924) zurück auf den Modernismus, auf jenen am europäischen *Fin de siècle* orientierten, durch den Nicaraguaner Darío in Lateinamerika eingeführten Versuch, Anschluß an die Ästhetik der Alten Welt zu finden. Daß zumal „Crepusculario“ als ein vom Modernismus abhängiges Werk angesehen wird, mag später dazu beigetragen haben, daß Neruda Werke dieser Phase in seinen letzten Lebensjahren als ‚dekadent‘ ablehnte. Thematisch verweilen diese Gedichte im spätromantischen Umkreis von Liebe und Melancholie, sie überhöhen Naturschauspiele wie den Sonnenuntergang, um die Sphäre der Naturphänomene durch die Korrespondenzen mit seelischen Vorgängen zu Stimmungslandschaften umzuwerten. Hinsichtlich der Aggressivität und Egozentrik des lyrischen Ich erinnern diese Gedichte insbesondere an Charles Baudelaire. Nerudas Bilderwelt bewegt sich hier noch in der von Baudelaire zum Ausdruckssystem gebündelten spätromantischen Metaphernsprache,

wenn etwa Nacht und Tod, Sonne und Leben gleichgesetzt werden. Auch die provokante Verschränkung von Obszönität und Transzendenz in Baudelaires „Blumen des Bösen“ (1857) scheint in diesen Liebesgedichten auf; man wundert sich nicht, daß in Chile, wo bis auf den heutigen Tag der Konservatismus als normbildende Kraft in allen Bereichen des Alltagslebens wirkt, diese Entgrenzung des Erotischen von den Zeitgenossen als anstößig empfunden wurde.

Die impressionistische Technik, die Atmosphäre eines Augenblicks in ihrem ganzen Nuancenreichtum in einem poetischen Bild zu konzentrieren, geht hingegen maßgeblich auf Paul Verlaine zurück – beide Autoren waren dem Französischstudenten Neruda ebenso präsent wie das Werk Rainer Maria Rilkes, den der junge Dichter in dieser Periode übersetzte. Das von der Ästhetik des Impressionismus geprägte Erlebnis der Flüchtigkeit des Augenblicks, mit dessen beständigem Oszillieren der Künstler sich im Wettlauf befindet, sowie der daraus hervorgehende Antagonismus von Vergangenheit und Zukunft verleihen den lyrischen Texten Nerudas in dieser Phase eine Grenzfunktion zur Selbstvergewisserung in einer dem beständigen Wandel unterworfenen Wirklichkeit. In dem „Lied der Verzweiflung“, mit dem die Sammlung der „Zwanzig Liebesgedichte“ ausklingt, inszeniert sich das lyrische Ich in der Maske Schopenhauerscher Resignation. Gerade diese Konvergenz mit dem Erwartungshorizont der romantischen Epoche scheint den Erfolg des frühen Neruda begründet zu haben, so daß diese „Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung“ bald zu einem Schlüsselwerk für die junge Generation wurden, über das sich sein Autor zumindest in formaler Hinsicht allerdings bereits mit den Folgebänden hinaus schrieb.

Mit „El habitante y su esperanza“ (Der Bewohner und seine Hoffnung, 1926) unternahm Neruda den ersten Versuch avantgardistischer Prosa in seinem Land. Die relative Stabilität des lyrischen Ich, die in den spätrömantischen Gedichten ein Rollenklischee war, wird nun ebenso preisgegeben wie die Verbindlichkeit eines über inhaltliche Kohärenz transportierten Wirklichkeitsbezugs. Gleich den futuristischen Experimenten der Vorkriegsepoche verweist der Text nun nicht mehr auf eine festgefügte Realität oder ein konsistentes Erzählsubstrat, das von einer einheitlichen Instanz vermittelt wird.

1926 erschien mit „Tentativa del hombre infinito“ (Versuch des unendlichen Menschen) Nerudas dichterisches Gegenstück zu den aktuellen ästhetischen Strömungen der europäischen Avantgarde. Schwer zu entscheiden ist hier, inwieweit es sich dabei um die bewußte imitierende Aufnahme der aktuellen europäischen Tendenzen, vor allem des Surrealismus handelt, oder, wie sehr viel seltener in der Geschichte der Avantgarden Lateinamerikas, um ein eigenständiges Weiterschreiben der ästhetischen Vorgaben und künstlerischen Techniken des Modernismus. Die poetischen Bilder erlangen hier Autonomie, indem sie eine ästhetische Wirkung suchen, deren surrealer Stupor sich aus jeglicher außersprachlichen Wirklichkeit zurückgezogen zu haben scheint („o Himmel, gewoben aus Wasser und Papier“). Wie die französischen Surrealisten beanspruchte nun auch Neruda die neue dichterische Präsentationsform eines nicht mehr durch den Logos kontrollierten Schreibflusses, durch den der Assoziation ungebremster Lauf

gelassen wird. Aller syntaktischen und semantischen Restriktionen entbunden, stiften seine poetischen Bilder die Illusion einer atomisierten Wirklichkeit.

In noch höherem Maße absorbierte Neruda in der zweiteiligen Gedichtsammlung „Aufenthalt auf Erden“ (1933, 1935/36) avantgardistische Schreibweisen. Auch prägt Nerudas Schreiben in dieser Epoche gerade der kulturelle Schock, jene Differenz zwischen seiner nach europäischen Maßstäben verhältnismäßig geordneten Heimat und dem Chaos, als das ihm Asien als Welt des kontinuierlichen Werdens und mehr noch des Vergehens begegnete. So ist „Aufenthalt auf Erden“ von einem Weltschmerz bestimmt, der nicht mehr im poetischen Rollenspiel gründet wie die romantischen Frühwerke, sondern aus der Erkenntnis der Zeitlichkeit alles Seienden entspringt. Die beständige Wahrnehmung von Hinfälligkeit, Tod, Zerfall und Zerstörung erzeugt poetische Bilder einer in Bewegung geratenen Welt, die stets Anzeichen des Verfalls in sich trägt. Auch die menschlichen Leidenschaften werden auf das zentrale Moment der Vergänglichkeit zurückbezogen. Daß dabei Erotik wie in den früheren Gedichtbänden ein bestimmendes Thema ist, wird in Gedichten wie „Josie Bliss“ augenfällig, das auf eine der vielen stürmischen Liebschaften von Nerudas asiatischer Zeit anspielt. Die Darstellung des Moments der Dekomposition bezieht in „Aufenthalt auf Erden“ seine Wirkung oft aus der Bildlichkeit von Naturelementen, die auf eine Metaphysik der Bewegung bezogen ist: Die Bewegung der Himmelskörper, des Meeres, der Wolken, die organischen Veränderungen der belebten Natur und die Gefühle des Menschen selbst, alles unterliegt einer vom Menschen unbeeinflussten Dynamik. So gibt es in „Aufenthalt auf Erden“ kaum einen Text, der nicht das Moment der Dekomposition thematisiert.

Indem man die beiden Bände zu eng auf die Eindrücke jenes sechsjährigen Asienaufenthalts zurückbezog, von dem Neruda selbst als der „schmerzlichsten Epoche“ seines Lebens sprach, nahm man dem Zyklus um der Biographie willen eine poetische Dimension, die sich der Ästhetik und den Techniken des damals bereits etablierten stilistischen Paradigmas des Surrealismus verdankte. Letzten Endes ging es dem Dichter Neruda hier noch nicht um die soziale Rolle der Poesie und bereits nicht mehr um die alte, im katholischen Lateinamerika tief verwurzelte Tradition der Weltverachtung (die indes bereits im biblisch inspirierten Titel der Sammlung anklingt). Den Texten in „Aufenthalt auf Erden“ liegt vielmehr die Erfahrung einer stets in Auflösung wahrgenommenen Wirklichkeit zugrunde, deren mediale Inszenierung schon für die spätere Phase des Surrealismus charakteristisch war.

So entwickelt Neruda in den Texten dieser Epoche beim Schreiben eine Zeitraffertechnik, die ihre Wirkung aus dem Staunen über einen durch die Fiktion der Simultanität zum Augenblick geronnenen Wahrnehmungsprozeß bezieht. Vorbilder dieser Ästhetik der De- und Rekomposition fand Neruda im Avantgardekino seiner Zeitgenossen Man Ray, Germaine Dulac und René Clair sowie in den malerischen Paradoxien Salvador Dalís. Auch übte der intellektuelle Austausch mit den Avantgardisten der „Generation von 1927“, mit Miguel Hernández und García Lorca (der eine Zeitlang der Gruppe um Dalí und Buñuel nahestand) einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf Neruda aus. Der Wandel der Schreibweisen, vom dekadenten Pathos im ersten Teil der Sammlung zur Demontage des weltschmerzlichen Gestus durch eine

ausgesprochen desautomatisierende Metaphorik im späteren Teil ist hierfür ein evidentestes Zeichen und weist auf das surrealistische Spiel mit den Ritualen bürgerlicher Innerlichkeit zurück.

Was sich in der spätsurrealistischen Dichtungspraxis der frühen dreißiger Jahre andeutete, formulierte Neruda theoretisch in einer Reihe von Essays, in denen er sich zu einer *poésie impure* bekannte. Diese vehemente Abwendung von poetischen Zielen wie Abstraktion und Ästhetizismus ist nicht nur auf die Einflüsse der spanischen 27er-Autoren zurückzuführen, sondern sollte bereits im Kontext des ersten Neorealismus gesehen werden. Zumal die Generation der zwischen 1895 und 1910 geborenen Autoren – Malraux in Frankreich, Silone in Italien, Namora in Portugal, Amado und Ramos in Brasilien, Faulkner und Hemingway in den USA – bezeugen die Bedeutung einer auf breiter Front wirksamen ersten neorealistischen Bewegung, der die von Maxim Gorki so vehement vertretene These zugrunde liegt, der Mensch sei in erster Linie eine „soziale Größe, nicht ein kosmisches Wesen“. Zwar wirkten die daraus abgeleiteten poetologischen Folgerungen zunächst im Bereich der erzählenden Dichtung, doch situierte sich auch die Poesie seit Mitte der dreißiger Jahre in dem ästhetischen Paradigma des vom sozialistischen Realismus inspirierten Neorealismus.

Wenn sich, wie in den dreißiger Jahren, politisches und soziales Engagement auch in Nerudas Dichtung manifestierte, mag man zu Recht von einer nahtlosen Konvergenz von Biographie und Dichtung sprechen. So entstand der Band „Spanien im Herzen“ (1937) nach Nerudas Absetzung als Konsul in Madrid und seiner Flucht nach Paris. Hier war politische Dichtung zugleich Ausdruck persönlicher Betroffenheit, wie Picassos „Guernica“: „Ihr fragt warum uns seine Dichtung nichts von der Erde erzählt, von den Blättern, den großen Vulkanen seines Heimatlandes? Kommt, seht das Blut in den Straßen, kommt, seht doch das Blut.“ Die gelegentlich als Tendenzliteratur beargwöhnten Texte von „Spanien im Herzen“, die Manolo Altoaguirre in einer denkwürdigen Ausgabe an der von den Falangisten berannten Ebrofront drucken ließ, entsprangen der eigenen Erfahrung der Schrecken im Bürgerkrieg, vor allem dem Entsetzen über die Ermordung seines Freundes Federico García Lorca. Mehr noch als durch seine Dichtung wirkte Neruda in dieser Epoche allerdings als Organisator von Hilfskomitees für die spanischen Republikaner.

Man übersieht oft, daß selbst in Nerudas Phase politischer Aktivität die engagierte Lyrik in seinem Werk gegenüber der Verherrlichung Amerikas und der Verarbeitung der traditionellen lyrischen Themen keineswegs die Oberhand gewann. Wenn sich Neruda in seiner weiteren Entwicklung allmählich zum Dichter der Neuen Welt wandelte, so schloß dies gelegentlich groteske Ausflüge in reine Tendenzliteratur keineswegs aus. Gemessen an den Gedichten zum Spanischen Bürgerkrieg erweisen sich manche der späteren Gelegenheitsarbeiten aus der Zeit des Kalten Krieges als ausgesprochen zeitbedingte Produkte, die aus späterer Sicht die Grenze zum politischen Kitsch überschreiten. So veröffentlichte Neruda noch in den „Elementaren Oden“ eine heute nur noch als unfreiwillige Parodie lesbare „Ode an das Atom“, in der er dafür betet, die Atomkraft möge sich in den Dienst der ganzen Menschheit stellen, was mit Blick auf den gerade mit dem Stalin-Preis Geehrten wohl auf das Nuklearprogramm der Sowjetunion gemünzt war. Auch

die unter dem Eindruck des Pinochet-Putsches herausgeschleuderte „Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena“ (Anstiftung zum Mord an Nixon und Lob der chilenischen Revolution, 1973) kann eher historischen als ästhetischen Wert beanspruchen.

Gerade Pablo Nerudas Treue zu durchaus zweifelhaften ästhetischen Richtlinien erinnert aus heutiger Sicht auf sein Gesamtwerk auch an jene grotesken Selbstbezeichnungen, die auf das Indoktrinationsprogramm des finstersten Stalinismus zurückweisen: „Diese Gedichte darf man unserer Jugend nicht zu lesen geben. Es sind Gedichte voller Pessimismus und beklemmender Angst. Wenn wir die Angst analysieren, so sehen wir, daß sie die vom Kapitalismus gegen den Klassenkampf etablierte Bewußtseinsgrenze bildet.“ Es waren vor allem die „Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung“ und „Aufenthalt auf Erden“, die er als vermeintlich dekadente Jugendwerke den jungen Lesern des damaligen Ostblocks nicht zumuten wollte.

Als Neruda 1938 nach Amerika zurückkehrte, wurde diese Heimkehr nach elf Jahren, die ihn von den fernsten Plätzen Asiens bis zu den Metropolen Europas geführt hatten, zu einer Wiederentdeckung der eigenen Ursprünge. In der Folge der vom Neorealismus her kommenden Aufwertung des Alltäglichen und der Dingwelt gewann die phänomenologische Erfahrung der lateinamerikanischen Wirklichkeit in allen ihren Dimensionen nunmehr herausragende Bedeutung als Inspirationsmoment seiner weiteren Dichtung, das erstmals in seinem ambitioniertesten Werk „Der Große Gesang“ (1950) zum Ausdruck kam. Als Gedichtzyklus ist der „Große Gesang“ nicht zureichend beschrieben. Das 1938 begonnene und wenige Wochen vor der abenteuerlichen Flucht über die Anden 1949 vollendete Werk lehnt sich an die Gattung des klassischen Epos an. Dies überrascht im ersten Moment, da dieses Genre in den romanischen Literaturen seit Camões' „Lusiaden“ im 16. Jahrhundert kaum noch in überzeugender Weise weitergepflegt wurde und Versuche lateinamerikanischer Autoren, das Epos im 19. Jahrhundert im Zuge nationaler Identitätsstiftung wiederzubeleben, gescheitert waren. Dennoch gab es ein episches Vorbild für dieses in der neueren Literatur Lateinamerikas einzigartige Unternehmen, das in einer bei Neruda bislang nicht gekannten, hymnisch-weihevollen Sprache Amerika in seiner Totalität nach Art einer Reimchronik besingt. Insofern kann man als Nerudas fernen Vorläufer einer Epik über amerikanische Themen den kastilischen Adligen Alonso Ercilla y Zúñiga (1533–1594) ansehen, der mit seinem Epos „La Araucana“ (1569) kurioserweise vor allem die Kolonialgeschichte Chiles darstellte. Doch dessen militant eurozentrische Darstellung vom Aufeinanderprallen der Spanier und der chilenischen Ureinwohner unterläuft der „Große Gesang“ durch eine planvolle Reduktion des herkömmlichen heroischen Sprachgestus ebenso wie den Versuch des Argentiniers José Hernández (1834–1886), der im 19. Jahrhundert mit „Martín Fierro“ ein argentinisches Nationalepos schuf. Einzig der venezolanische Politiker und Autor Andrés Bello (1781–1865) hatte davon geträumt, das Poem ganz Amerikas zu schaffen, das zu realisieren nun Neruda glückte. In ästhetischer Hinsicht ist der „Große Gesang“ als epische Dichtung der Neuen Welt vor allem deshalb so gelungen, weil Neruda als Lyriker sich in erster Linie von der Idee des Epischen als der Darstellung und Erklärung der Wirklichkeit aus einer im Mythischen begründeten

ganzheitlichen Weltsicht leiten ließ, ohne sich allzu eng an formale Schemata der historischen Gattungsvorbilder zu orientieren.

Die Struktur des Werks wird von der wechselvollen Geschichte des amerikanischen Menschen, vom Kommen und Gehen der altamerikanischen Völker und dem bis in die Gegenwart währenden Ringen um Freiheit bestimmt. Der erste der fünfzehn Gesänge verweist bereits im Titel „Das Licht auf Erden“ auf das langsame Werden eines amerikanischen Bewußtseins, auf das Nerudas ontologische Revue durch die belebte und unbelebte Natur zusteuert. Die reichhaltige Flora und Fauna des Kontinents, die in archäologischen Spuren manifesten Zeugnisse einer weit vor die Ankunft der Spanier zurückreichenden Geschichte („Die Höhen von Machu Picchu“), das Zusammentreffen von Alter und Neuer Welt und die wechselvolle Abfolge von Konquistadoren und Befreiern von Kolumbus bis hin zu dem nicaraguanischen Volkshelden Sandino bilden den historisch nachvollziehbaren Rahmen. Eine eigene Abteilung ist den großen Verrätern des Kontinents gewidmet, vor allem den in allen Landstrichen gleichermaßen anzutreffenden Diktatoren und den Handlangern der Oligarchien: „Wenn Sie in Rumänien dumm auf die Welt kommen, so machen Sie Karriere als Idiot. (...) Wenn Sie aber in Chile dumm geboren werden, so wird man Sie bald zum Botschafter machen.“ In einem Epilog bezieht sich der politisch Verfolgte Neruda auf seinen Widersacher González Videla, den „Verräter chilenischer Erde“.

Unüberhörbar bleibt auch im „Großen Gesang“ noch der politisch-,engagierte‘ Unterton. Insofern stellen viele historische Motive zumal im zweiten bis fünften Gesang eine zur Zeit der Abfassung durchaus unübliche Revision des damals immer noch kolonialistisch geprägten Geschichtsbildes dar. In Texten deutlich sozialkritischen Gehalts manifestiert sich das lyrische Ich hierbei als Wortführer aller gewaltsam zum Schweigen gebrachten Zeugen der amerikanischen Kollektivseele. Da der mittlerweile zum überzeugten Anhänger des Kommunismus gewandelte Neruda sich als Stimme dieser Massen versteht, verherrlicht er die anonyme Masse von Fischern, Bauern, Indios und Arbeitern. Diese steht im ideologischen Kontrast zu den offiziellen Heroen Christoph Kolumbus, dem argentinischen Freiheitshelden General San Martín oder selbst Bartolomé de las Casas, dem frühen Fürsprecher der Eingeborenen auf den Antillen. Eine die kolonialen Klischees relativierende Sicht auf die eigene Geschichte, wie sie hier aufscheint, ist zur gleichen Zeit in ganz Lateinamerika zu beobachten, wie sich an der Auseinandersetzung vor allem der großen Erzähler Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier, Abel Posse oder Miguel Otero Silva mit Themen der kontinentalen Vergangenheit zeigt.

Während sich Neruda in den ersten Gesängen mit den Opfern der Geschichte und den präkolumbischen Völkern solidarisiert, beschließt er den ersten Teil des Werks mit dem sechsten Gesang („Amerika, nicht umsonst rufe ich Deinen Namen“) in einer Beschwörung der Solidarität unter allen Amerikanern. Der siebte Gesang („Großer Gesang von Chile“) ist eine Verklärung seines Vaterlandes; hier speisen Erlebnisse und Reiseeindrücke die Texte, aus denen Nerudas Liebe zur herben Schönheit Südchiles deutlich wird. Schließlich führt Neruda mit dem letzten Gesang „Ich bin“, in dem Erfahrung, Wahrnehmungsweise und vor allem das neue weltanschauliche Credo Nerudas verkündet werden, die anderen Gesänge in einer autobiographischen und autoreflexiven Schleife zu einem Ganzen zusammen.

Gegenüber seinen früheren lyrischen Texten zeichnet sich der „Große Gesang“ durch eine auffällige Schlichtheit des Ausdrucks aus, die vom Autor bewußt im Dienste der ideologischen Botschaft eingesetzt wurde. Die frühesten Texte des „Großen Gesangs“ wurden 1938 anlässlich eines Arbeitertreffens und bei politischen Versammlungen gelesen. Sprachliche Einfachheit korrespondiert nun auch mit Nerudas bewußter Intention, nicht der Poet einer elitären Gruppe von Kennern der Avantgarde zu sein, sondern der Dichter der „einfachen Leute“. Vergleicht man die Diktion von „Der Große Gesang“ mit den metaphorischen Kühnheiten seines europäisch beeinflussten Frühwerks, so wird dessen Erfolg verständlich. Er erklärt sich zum einen aus der neuartigen Eingängigkeit und Klarheit, zum andern aus der Musikalität dieser Texte: Stärker als irgendein anderes lyrisches Werk des 20. Jahrhunderts hat der „Große Gesang“ folgerichtig Komponisten inspiriert, unter denen Paul Dessau, Silvestre Revueltas, Mikis Theodorakis und Wolfgang Fortner als bekannteste zu nennen sind.

Nerudas Äußerungen deuten implizit darauf hin, daß er die kulturelle Situation Amerikas kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wie viele seiner lateinamerikanischen Schriftstellerkollegen als historische Chance begriff: „Ich war meinem Land und meinem Volk gegenüber in der Pflicht.“ Mit dem mexikanischen Schriftsteller und späteren Nobelpreisträger Octavio Paz geriet er gar in Streit über die Existenzberechtigung einer Dichtung, die nicht der Freiheit diene. Doch unabhängig von Nerudas politischem Anspruch besteht die Leistung des „Großen Gesangs“ als erstem bedeutenden lyrischen Werk dieser Epoche vor allem in dem Versuch, die Identitätsfrage Südamerikas neu zu formulieren, indem er sich durch die Hinwendung zu der ihn bestimmenden Welt von einer als überzüchtet, künstlich und übertrieben intellektuell diskreditierten Avantgarde europäischer Prägung zu lösen hoffte.

Als noch stärkeres Mittel poetischer Inspiration erwies sich diese Hinwendung zur Dingwelt in den Oden-Zyklen der fünfziger Jahre. „Elementare Oden“ (1954) und „Neue elementare Oden“ (1956) sind die Poesie der im Lauf seines dreißigjährigen Schreibens eroberten Einfachheit, die die Sprache ebenso wie die durch sie dargestellten Gegenstände erfaßt. Das lyrische Ich tritt gemäß den in dem ersten Gedicht der „Elementaren Oden“, „Der unsichtbare Mensch“, artikulierten ästhetischen Positionen in den Hintergrund. Indes darf nicht übersehen werden, wie in die Präsentationsform dieser insgesamt über dreihundert

in alphabetischer Reihenfolge angeordneten Gedichte eine neomanieristische Tendenz eingeht, eine Künstlichkeit, die das wahrgenommene Objekt um des Ausdrucks und der eigenen Virtuosität willen isoliert. Nicht nur die hehren Gegenstände klassischer Dinggedichte wie das Meer, den Himmel und die Gestirne oder die diese konstituierenden Urelemente nimmt sich der Dichter zum Thema; vielmehr entzündet sich Nerudas Kreativität nun vor allem an den unbedeutenden Gegenständen des Alltags, an einem Anzug oder einem Stück Seife. Es ist freilich nicht zu verleugnen, daß diese Beschreibungswut mitunter auch unfreiwillig komische Züge annimmt, etwa wenn der Dichter, dessen Begeisterung für kulinarische Genüsse berühmt war, selbst der Tomate, Artischocke oder Zwiebel in Odenform huldigt. Wie grotesk der Nexus von erhabener Form und trivialem Vorwurf bereits Zeitgenossen erschien, wird an zahlreichen Neruda-Parodien ebenso deutlich wie an der Verachtung der

jüngeren Generation gegenüber dem weihevoll-optimistischen Gestus von Nerudas Spätwerk.

Eine wenn auch nur kurze Wendung in den Bereich einer von den Grenzen der Wirklichkeit befreiten dichterischen Phantasie zeichnet sich mit dem „Extravaganzenbrevier“ (1958) ab, in dem sich Neruda in humorvoller Weise über die polemische Welthaltigkeit der vorangegangenen Werke erhebt und das Thema des Dichtens selbst ins Zentrum rückt. Der Klassenkämpfer Neruda blickt hier durchaus mit Skepsis auf die Rolle des Dichters in der Gesellschaft. So gleicht in der „Fabel von der Sirene und den Betrunknen“ der Dichter dem Fabelwesen, das sich in eine Kneipe verirrt hat; doch die betrunkenen Gäste reagieren mit Haß und Neid auf das rätselhafte andersartige Wesen, das den schmutzigen Platz wieder verläßt, „um ohne umzuschauen dem Tod entgegenzuschwimmen“. Die sich hier auch in metapoetischer Weise ankündigende autobiographische Wende setzt sich in dem Band „Seefahrt und Rückkehr“ (1959), vor allem aber in dem auf fünf Bände angelegten „Memorial von Isla Negra“ (1964) fort.

Man hat diese Spätwerke Nerudas als Ausdruck einer Resignation oder, in Anlehnung an ein Wort des Kritikers Amado Alonso, als „Apokalypse ohne Gott“ gedeutet. Zumindest für die Bände „Weltende“ (1969) und „2.000“ (Zweitausend, 1974) trifft dies insofern zu, als Neruda in der Retrospektive mit dem eigenen Zeitalter „auf dem bittersten aller Planeten“ abrechnet. Es ist dies freilich weniger Altersmüdigkeit als vielmehr jener universelle Pessimismus, der die südamerikanischen Intellektuellen in den siebziger Jahren erfaßt hatte. In zahlreichen Werken dieser Epoche – Vargas Llosas „Krieg am Ende der Welt“ (1981), Carpentiers „Methode der Macht“ (1974), Cortázars „Fantomas gegen die multinationalen Vampire“ (1975) oder Sábatos „Abaddón“ (1974) – kommt letztlich jene Enttäuschung zum Ausdruck, die Sartre lange zuvor formuliert hatte, daß nämlich „Literatur nichts vermag“. Nicht ohne Folgerichtigkeit mündet diese Resignation bei allen genannten Schriftstellern in die Ausdifferenzierung von Fiktion und gesellschaftlichem Handeln.

Dies scheint auch auf Nerudas späte Aktivitäten zuzutreffen, bedenkt man, daß der Dichter bis in die letzten Lebensjahre aktiv am politischen Geschehen seines Landes mitwirkte, während er in seiner Lyrik ein neues Kapitel aufschlug. Deutlich spürbar ist die Ablösung des Ästhetischen vom Politischen als Wiederentdeckung und Aufwertung des eigenen Ich. Neruda verarbeitet nun wieder die im Laufe seiner ‚engagierten‘ Phase marginalisierten Bereiche der Liebes- und Erlebnislyrik. Ein neues Moment der Werke der sechziger Jahre stellt vor allem die in allen Textsorten vorangetriebene Aufarbeitung seiner Lebenserinnerungen dar. Gemeint ist hier freilich nicht jenes nach dem „Großen Gesang“ in Europa populärste seiner Werke, der von Otero Silva und Matilde Urrutia aus nachgelassenen Notizen zusammengestellte Memoirenband „Ich bekenne, ich habe gelebt“ (1974), der eine Konvergenz von engagiertem Leben und Schreiben behauptet, das Nerudas Werk letztlich gar nicht leistet.

Indem Neruda in den Gedichten nach 1960 die Person des Schreibenden im Schreiben wiederentdeckte, entfernte sich sein Schreiben vom Engagement. Sieht man von ästhetischen Entgleisungen wie der „Incitación al nixonicidio“

ab, so wird deutlich, daß Dichtung nur noch in seltenen Fällen Medium der Politik ist, sondern wieder auf den traditionellen okzidentalen Urgrund lyrischen Sprechens zurückgeführt wird, auf den persönlichen Ausdruck von Wahrnehmung, die durch das Benennen verfügbar werden soll. Diese subjektivistische Wende offenbarte sich bereits in Sammlungen wie „Arte de pájaros“ (Vogelkunst, 1966), „La barcarola“ (Gondellied, 1967) und „Una casa en la arena“ (Ein Haus im Sand, 1966).

Weitere acht Gedichtbände hat Neruda hinterlassen, die sich mit elementaren lyrischen Menschheitsthemen wie Liebe, Alter, Tod und Einsamkeit, aber auch wie im „Großen Gesang“ immer wieder mit der Unerschöpflichkeit Amerikas, seiner Kultur, Natur und seinen Menschen in besinnlicher Weise, frei von ideologischen Ansprüchen auseinandersetzen. Sollte man es schließlich als Ironie eines Lebens zwischen Kunst und Politik betrachten, daß gerade aufgrund der politischen Probleme in der Spätphase der Regierung Allende jene Gedichtbände unabgeschlossen blieben, in denen sich Neruda darauf zurückzog, seine eigene Existenz als Poet, Politiker und Mensch auszuloten?

Primärliteratur

„La canción de la fiesta“. (Das Lied vom Fest). Gedicht. Santiago de Chile (Juventud) 1921.

„Crepusculario“. (Werk der Dämmerung). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1923. Santiago de Chile (Biblioteca Popular Nascimento) 1971.

„Veinte poemas de amor y una canción desesperada“. („Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung“). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1924. Madrid (Castalia) 1978. (Clásicos Castalia 170).

„Tentativa del hombre infinito“. (Versuch des unendlichen Menschen). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1926.

„Anillos“. (Ringe). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1926.

„El habitante y su esperanza“. (Der Bewohner und seine Hoffnung). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1926.

„El hondero entusiasta“. („Der rasende Schleuderer“). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1933.

„Residencia en la tierra“. („Aufenthalt auf Erden“). Gedichte. Erster Teil: Santiago de Chile (Nascimento) 1933. Vollständige Ausgabe in zwei Teilen: Madrid (Cruz y Raya) 1935. 1936.

„España en el corazón“. („Beleidigtes Land“ bzw. „Spanien im Herzen“). Gedichte. Santiago de Chile (Ercilla) 1937.

„Canto general“. („Der Große Gesang“). Gedichte. Mexiko (Océano) 1950. Caracas (Biblioteca Ayacucho) 1976.

„Los versos del Capitán“. („Die Verse des Kapitäns“). Gedichte. Neapel (Imprenta L'Arte Tipografica) 1952.

„Poesía política“. (Politische Dichtung). Gedichte. Santiago de Chile (Austral) 1953.

„Las uvas y el viento“. („Die Trauben und der Wind“). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1954.

„Odas elementales“. („Elementare Oden“). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1954. Buenos Aires (Losada) 1972.

„Viajes: Al corazón de Quevedo por las costas del mundo“. (Reisen zum Herzen Quevedos und entlang der Weltküsten). Gedichte. Santiago de Chile (Ediciones de la sociedad de Escritores de Chile) 1955.

„Nuevas odas elementales“. („Neue elementare Oden“). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1956.

„Tercero libro de las odas“. („Drittes Buch der Oden“). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1957.

„Antología“. (Anthologie). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1957.

„Obras completas“. (Gesammelte Werke). Gedichte. Band 1–3. Buenos Aires (Losada) 1957.

„Estravagario“. („Extravaganzenbrevier“). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1958.

„Navegaciones y regresos“. („Seefahrt und Rückkehr“). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1959.

„Cien sonetos de amor“. (Hunderte Liebesonette). Gedichte. Santiago de Chile (Prensas de la Editorial Universitaria) 1959.

„Canción de gesta“. (Heldenepos). Gedichte. Havanna (Casa de las Américas) 1960.

„Cantos ceremoniales“. (Zeremonielle Gesänge). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1961.

„Las piedras de Chile“. (Die Steine von Chile). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1961.

„Plenos poderes“. (Vollmachten). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1962.

„Sumario“. (Resümee). Gedichte. Alpignano (Tallone) 1963.

„Memorial de Isla Negra“. („Memorial von Isla Negra“). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1964.

„Una casa en la arena“. (Ein Haus im Sand). Gedichte. Barcelona (Lumen) 1966.

„Arte de pájaros“. (Vogelkunst). Gedichte. Santiago de Chile (Lord Cochrane) 1966.

„Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, bandido chileno del siglo XIX“. („Glanz und Elend des Joaquín Murieta“). Drama. Santiago de Chile (Zig-Zag) 1967.

„La barcarola“. (Gondellied). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1967.

„Las manos del día“. („Die Hände des Tages“). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1968.

„Aún“. („Noch“). Gedichte. Santiago de Chile (Nascimento) 1969.

„Fin de mundo“. („Weltende“). Gedichte. Santiago de Chile (Sociedad de arte contemporáneo) 1969.

„La copa de sangre. Poemas en prosa“. (Der Becher voll Blut. Prosagedichte). Alpignano (Tallone) 1969.

„Maremoto“. („Maremoto – Beben des Meeres“). Gedichte. Santiago de Chile (Sociedad de Arte Contemporáneo) 1969.

„La espada encendida“. (Das flammende Schwert). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1970.

„Las piedras del cielo“. (Die Steine des Himmels). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1970.

„Antología esencial“. (Anthologie der wichtigsten Werke). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1971.

„La rosa separada“. (Die geteilte Rose). Gedichte. Paris (Editions du Dragon) 1972.

„Geografía infructuosas“. (Unfruchtbare Geographie). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1972.

„Obras escogidas“. (Ausgewählte Werke). Santiago de Chile (Andrés Bello) 1972.

„Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena“. (Anstiftung zum Mord an Nixon und Lob der chilenischen Revolution). Gedichte. Santiago de Chile (Quimantú) 1973.

„El mar y las campanas“. (Das Meer und die Glocken). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1973.

„Elegía“. (Elegie). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1974.

„2.000“. (Zweitausend). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1974.

„Jardín de invierno“. (Wintergarten). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1974.

„El corazón amarillo“. (Das gelbe Herz). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1974.

„El libro de las preguntas“. (Das Buch der Fragen). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1974.

„Defectos escogidos“. (Ausgewählte Mängel). Gedichte. Buenos Aires (Losada) 1974.

„Confieso que he vivido“. („Ich bekenne, ich habe gelebt“). Memoiren. Buenos Aires, Barcelona (Seix Barral) 1974.

„Cartas de amor“. („Liebesbriefe an Albertina Rosa“). Gedichte. Madrid (Rodas) 1975.

„Veinte poemas. Cartas a Laura“. (Zwanzig Gedichte. Briefe an Laura). Madrid (Cultura Hispánica) 1978.

„Para nacer he nacido“. („Um geboren zu werden“). Prosaschriften. Barcelona (Seix Barral) 1980.

„Poesías escogidas“. (Ausgewählte Dichtungen). Gedichte. Madrid (Aguilar) 1980.

„Antología fundamental“. (Anthologie der wichtigsten Werke). Gedichte. Madrid (Austral) 1980.

„Antología poética“. (Poetische Anthologie). Gedichte. Madrid (Alianza) 1981.

Übersetzungen

„Beleidigtes Land“. („España en el corazón“). Übersetzung: **Stephan Hermlin**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1949. Neuübersetzung: „Spanien im Herzen“. [Span.-dt.]. Übersetzung: **Erich Arendt, Stephan Hermlin**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1956. Leipzig (Insel) 1972. (Insel-Bücherei 957).

„Der große Gesang“. („Canto general“). Übersetzung: **Erich Arendt**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1953. Taschenbuchausgaben: Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1984. (Sammlung Luchterhand 422). München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1993. (dtv 11816).

„Die Trauben und der Wind“. („Las uvas y el viento“). Übersetzung: **Erich Arendt**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1955. Taschenbuchausgabe: Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1986. (Sammlung Luchterhand 534).

„Elementare Oden“. („Odas elementales“, „Nuevas odas elementales“, „Tercero libro de las odas“). Übersetzung: **Erich Arendt**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1957. U.d.T. „Elementare Oden. Neue elementare Oden. Drittes Buch der Oden“. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1985. (Sammlung Luchterhand 421).

„Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung“. („Veinte poemas de amor y una canción desesperada“). Übersetzung: **Erich Arendt**. Leipzig (Insel) 1958. (Insel-Bücherei 648).

„Aufenthalt auf Erden“. („Residencia en la tierra“). Übersetzung: **Erich Arendt**. Hamburg (Claassen) 1960. Leipzig (Reclam) 1973. Taschenbuchausgaben: Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1984. (Sammlung Luchterhand 423). München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1993. (dtv 11815).

„Gedichte“. (Auswahl). [Span.-dt.]. Übersetzung und Nachwort: **Erich Arendt**. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1963. (Bibliothek Suhrkamp 99).

„Die Höhen von Machu Picchu“. („Las alturas de Machu Picchu“). [Zweiter Gesang aus: „Canto General“; span.-dt.]. Übersetzung: **Rudolf Hagelstange**. Hamburg (Hoffmann & Campe) 1965.

„Dichtungen 1919–1965“. (Ausgewählte Gedichte). Band 1–2. Hg. und Übersetzung: **Erich Arendt**. Berlin, Neuwied (Luchterhand) 1967. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1977.

„Extravaganzenbrevier“. („Estravagario“). Übersetzung: **Erich Arendt, Katja Hayek-Arendt**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1967. Taschenbuchausgabe: Darmstadt (Luchterhand) 1984. (Sammlung Luchterhand 532).

„Poésie impure“. (Auswahl). [Span.-dt.]. Übersetzung: **Hans Magnus Enzensberger**. Hamburg (Hoffmann & Campe) 1968.

„Viele sind wir. Späte Dichtungen von ‚Extratouren‘ bis ‚Memorial von Isla Negra‘“. (Anthologie). Übersetzung: **Erich Arendt**. Neuwied, Berlin (Luchterhand) 1972. (Sammlung Luchterhand 73).

„Glanz und Elend des Joaquín Murieta“. („Fulgor y muerte de Joaquín Murieta“). Übersetzung: **Erich Arendt**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1972. (Volk-und-Welt-Spektrum 43).

„Ich bekenne, ich habe gelebt“. („Confieso que he vivido“). Übersetzung: **Curt Meyer-Clason**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1974. (Sammlung Luchterhand 220). München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1993. (dtv 11819).

„Letzte Gedichte“. (Anthologie). [Span.-dt.]. Übersetzung: **Fritz Vogelgsang**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1975. (Sammlung Luchterhand 201).

„Liebesbriefe an Albertina Rosa“. („Cartas de amor“). Übersetzung: **Curt Meyer-Clason**. Frankfurt/M. (Insel) 1975. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1982. (suhrkamp taschenbuch 829).

„Liebesgedichte“. (Ausgewählte Gedichte). [Span.-dt.]. Übersetzung: **Fritz Vogelgsang**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1977. (Sammlung Luchterhand 232). München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1993. (dtv 11817).

„Dichtungen“. (Anthologie). Übersetzung: **Erich Arendt**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1978. (Bibliothek der Weltliteratur).

„Um geboren zu werden“. („Para nacer he nacido“). Übersetzung: **Anneliese Botond**. Neuwied, Darmstadt (Luchterhand) 1980.

„Der gemordete Albatros. Essays und Reden“. Übersetzung: **Anneliese Botond**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1982. (Sammlung Luchterhand 416).

„Glanz und Tod des Pablo Neruda“. [Enthält Gedichte u.a. aus: „Fulgor y muerte de Joaquín Murieta“]. Berlin (Henschelverlag) 1983.

„Das lyrische Werk“. Band 1–3. Übersetzung: **Erich Arendt, Monika López** u.a. Hg. von Karsten Garscha. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1984–1986. Enthält:

Band 1: „Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung“ („Veinte poemas de amor y una canción desesperada“); „Der rasende Schleuderer“ („El hondero entusiasta“); „Aufenthalt auf Erden“ („Residencia en la tierra“); „Spanien im Herzen“ („España en el corazón“); „Der Große Gesang“ („Canto general“); „Die Verse des Kapitäns“ („Los versos del Capitán“). 1984.

Band 2: „Die Trauben und der Wind“ („Las uvas y el viento“); „Elementare Oden“ („Odas elementales“); „Neue elementare Oden“ („Nuevas odas elementales“); „Drittes Buch der Oden“ („Tercero libro de las odas“); „Extravaganzenbrevier“ („Estravagario“). 1985.

Band 3: „Seefahrt und Rückkehr“ („Navegaciones y regresos“); „Memorial von Isla Negra“ („Memorial de Isla Negra“); „Die Hände des Tages“ („Las manos del día“); „Weltende“ („Fin de mundo“); „Noch“ („Aún“); „Das posthume lyrische Werk“. 1986.

„Chile, mein Land“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Federico Schopf**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1984. (Sammlung Luchterhand 515).

„Memorial von Isla Negra“. („Memorial de Isla Negra“). Übersetzung: **Erich Arendt**. Hg. von Karsten Garscha. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1985. (Sammlung Luchterhand 533).

„Die Raserei und die Qual“. (Ausgewählte Gedichte aus: „Tercera residencia“). [Span.-dt.]. Übersetzung und Nachwort: **Hans Magnus Enzensberger**. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986. (Bibliothek Suhrkamp 908).

„Seefahrt und Rückkehr“. („Navegaciones y regresos“). Übersetzung: **Monika López**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1987. (Sammlung Luchterhand 535).

„Die Hände des Tages. Weltende. Noch“. („Las manos del día“, „Fin de mundo“, „Aún“). Übersetzung: **Monika López**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1987. (Sammlung Luchterhand 536).

„Den Schmerz der Welt in Hoffnung verwandeln“. (Anthologie). Übersetzung: **Erich Arendt**. Wuppertal (Hammer) 1988.

„Letzte Gedichte. Vollständige Ausgabe“. (Anthologie). [Span.-dt.]. Übersetzung: **Monika López, Fritz Vogelgsang**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1988. (Sammlung Luchterhand 537). München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1993. (dtv 11818).

„Maremoto – Beben des Meeres“. („Maremoto“). Übersetzung: Tias. Nürnberg (DA-Verlag) 1991.

„Der unsichtbare Fluß“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Victor Farías**. Hamburg (Luchterhand Literaturverlag) 1994.

Sekundärliteratur

Escudero, Alfonso M.: „*Fuentes para el conocimiento de Pablo Neruda*“. (Grundlagen für die Neruda-Forschung)“. In: *Pablo Neruda: Obras completas. Band 3. Buenos Aires (Losada)* ⁴1973. S.1504–1598.

Becco, Horacio Jorge: „*Pablo Neruda. Bibliografía*“. (Pablo Neruda Bibliographie). Buenos Aires (Casa Pardo) 1975.

Woodbridge, Hensley C. / Zubatsky, David: „*Pablo Neruda: An annotated bibliography of biographical and critical studies*“. New York (Garland) 1988.

Aldunate Phillips, Arturo: „El nuevo arte poético y Pablo Neruda“. (Die neue Dichtkunst und Pablo Neruda). Santiago de Chile (Nascimento) 1936.

Alonso, Amado: „Poesía y estilo de Pablo Neruda“. (Dichtung und Stil Pablo Nerudas). Buenos Aires (Sudamericana) ²1951.

Alegría, Fernando: „Walt Whitman en Hispanoamérica“. (Walt Whitman in Hispanoamerika). Mexiko (de Andrea) 1954.

Madrid-Malo, Nestor: „Neruda y los ‚Versos del capitán‘. Un ensayo de identificación literaria“. (Neruda und die „Verse des Kapitäns“. Versuch einer literarischen Identifikation). Barranquilla (Delta) 1958.

Paseyro, Ricardo / Torres Rioseco, Arturo: „Mito y realidad de Pablo Neruda“. (Mythos und Realität bei Pablo Neruda). Mexiko (Asociación mexicana por la libertad de la cultura) 1958.

- Lellis, Mario Jorge de:** „Pablo Neruda“. Buenos Aires (La Mandrágora) ²1959.
- Aguirre, Margarita:** „Genio y figura de Pablo Neruda“. (Pablo Neruda: Wesen und Werk). Buenos Aires (Eudeba) 1964.
- Silva Castro, Raúl:** „Pablo Neruda“. Santiago de Chile (Editorial Universitaria) 1964.
- Alazraki, Jaime:** „Poética y poesía de Pablo Neruda“. (Dichtkunst und Dichtung Pablo Nerudas). New York (Las Américas) 1965.
- Stackelberg, Jürgen von:** „Ein Kommentar zur Dichtung“. In: Pablo Neruda: Die Höhen von Machu Picchu. Hamburg (Hoffmann & Campe) 1965. S.21–26.
- Bellini, Giuseppe:** „La poesía di Pablo Neruda da ‚Estravagario‘ a ‚Memorial de Isla Negra‘“. (Pablo Nerudas Lyrik von „Extravaganzenbrevier“ bis „Memorial von Isla Negra“). Padua (Liviana Editrice) 1966.
- Gottlieb, Marlen:** „Pablo Neruda, poeta del amor“. (Pablo Neruda, Dichter der Liebe). In: Cuadernos Americanos. 1966. H.149. S.211–221.
- Babilas, Wolfgang:** „Die Oden Pablo Nerudas“. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 203.1967. H.3. S.161–179.
- Larrea, Juan:** „Del surrealismo a Machu Picchu“. (Vom Surrealismus zu Machu Picchu). Mexiko (Juan Mórtiz) 1967.
- Loyola, Hernán:** „Ser y morir en Pablo Neruda. 1918–1945“. (Sein und Vergehen bei Pablo Neruda. 1918–1945). Santiago de Chile (Editora Santiago) 1967.
- Simonis, Ferdinand:** „Pablo Nerudas frühe Lyrik und die ‚Residencias‘. Wege der Wandlung“. In: Neophilologus. 1967. H.51. S.15–31.
- Melis, Antonio:** „Neruda“. Florenz (La Nuova Italia) 1970.
- Siefer, Elisabeth:** „Epische Stilelemente im ‚Canto General‘ von Pablo Neruda“. München (Fink) 1970.
- Carson, Morris E.:** „Pablo Neruda: regresó el caminante“. (Pablo Neruda: Der Wanderer ist heimgekommen). Madrid (Palaza Mayor) 1971.
- Lozada, Alfredo:** „El monismo agónico de Pablo Neruda. Estructura, significado y filiación de ‚Residencia en la tierra‘“. (Monismus und Agonie. Struktur, Bedeutung und Genese von Nerudas „Aufenthalt auf Erden“). Mexiko (Biblioteca Costa Amic) 1971.
- Yurkievich, Saúl:** „Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz“. (Begründer der neuen lateinamerikanischen Lyrik: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz). Barcelona (Seix Barral) 1971. Bes. S.141–200.
- Concha, Jaime:** „Neruda. 1904–1936“. Santiago de Chile (Editorial Universitaria) 1972.
- Riess, Frank T.:** „The Word and the Stone. Language and Imagery in Neruda’s ‚Canto General‘“. Oxford (Oxford University Press) 1972.
- Bellini, Giuseppe:** „Neruda“. Mailand (Accademia) 1973.

- Cortínez, Carlos:** „Tres estudio sobre Pablo Neruda“. (Drei Studien über Pablo Neruda). Columbia, SC (South Carolina University Press) 1974.
- González-Cruz, Luis F.:** „Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca: Microcosmos poéticos. Estudios de interpretación crítica“. (Der poetische Mikrokosmos von Pablo Neruda, César Vallejo und Federico García Lorca: Interpretationen). New York (Las Américas) 1975.
- Stackelberg, Jürgen von:** „Las últimas memorias de Pablo Neruda“. (Pablo Nerudas jüngste Memoiren)“. In: Iberoromania. 1976. H.5. S.207–214.
- Villegas, Juan:** „Estructuras míticas y arquetipos en el ‚Canto General‘ de Pablo Neruda“. (Mythische Strukturen und Archetypen im ‚Canto General‘). Barcelona (Planeta) 1976.
- Rodríguez-Monegal, Emir:** „Neruda: el viajero inmóvil“. (Neruda: der reglose Reisende). Caracas (Monte Avila) 1977.
- Sicard, Alain:** „La pensée poétique de Pablo Neruda“. Paris, Genf (Honoré Champion) 1977. Spanische Übersetzung: „El pensamiento poético de Pablo Neruda.“ (Pablo Nerudas Poetologie). Madrid (Gredos) 1981.
- Camacho Guizado, Eduardo:** „Pablo Neruda. Naturaleza-historia y poética“. (Pablo Neruda: Natur-Geschichte und Poetik). Madrid (Sociedad General Española) 1978.
- Walter, Monika:** „Zwischen Protest und Parteilichkeit. Zu Pablo Nerudas ‚Residencia en la tierra‘“. In: Weimarer Beiträge. 1978. H.10–12. S.165–171.
- Bennet, John M.:** „Pablo Neruda. All Poets the Poet“. Metuchen, NJ (Scarecrow Press) 1979.
- „Coloquio internacional sobre Pablo Neruda“. (Internationales Pablo-Neruda-Kolloquium). Hg. von Alain Sicard. Poitiers (Publications du centre de recherches Latino-américaines de l'Université de Poitiers) 1979.
- Costa, René de:** „The Poetry of Pablo Neruda“. Cambridge, MA (Harvard University Press) 1979.
- Sola, María Magdalena:** „Poesía y política en Pablo Neruda. (Análisis del ‚Canto General‘)“. (Dichtung und Politik bei Pablo Neruda. Eine Analyse des ‚Großen Gesangs‘). Rio Piedras, Puerto Rico (Editorial Universitaria) 1980.
- Beckett, Bonnie:** „The Reception of Pablo Neruda's Works in the German Democratic Republic“. Bern, Frankfurt/M., Las Vegas (Lang) 1981. (Germanic Studies in America 42).
- Couste, Alberto:** „Conocer a Neruda y su obra“. (Einführung in Nerudas Wesen und Werk). Barcelona (Barcanova) 1981.
- Durban, Manuel / Safir, Margery:** „Earth Tones. The Poetry of Pablo Neruda“. Bloomington, IN (Indiana University Press) 1981.
- Garscha, Karsten** (Hg.): „Der Dichter ist kein verlorener Stein. Über Pablo Neruda“. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1981. Taschenbuchausgabe: Neuwied, Darmstadt (Luchterhand) 1983. (Sammlung Luchterhand 450).
- Santí, Enrico Mario:** „Pablo Neruda. The poetics of prophecy“. Ithaca (Cornell University Press) 1982.

Teitelboim, Volodia: „Neruda“. Madrid (Michay) 1984. Buenos Aires (Losada) 1985. Deutsche Übersetzung: „Pablo Neruda. Ein Lebensweg“. Berlin, DDR (Aufbau) 1987. Düsseldorf (Brücken-Verlag) 1987.

Urioste, Marcelo de: „El concepto de público interlocutor en Pablo Neruda“. (Das Publikum als Gesprächspartner bei Pablo Neruda). La Paz (Editora e Imprenta de la Universidad Mayor de San Andrés) 1984.

Edwards, Jorge: „Adiós poeta“. Barcelona (Seix Barral) 1985. Deutsche Übersetzung: „Adiós, Poeta ... Erinnerungen an Pablo Neruda“. Hamburg, Zürich (Luchterhand) 1992.

Agostín, Marjorie: „Pablo Neruda“. Boston (Twayne) 1986. (Twayne's World Authors Series 769).

Urrutia, Matilde: „Mi vida junto a Pablo Neruda“. Barcelona (Seix Barral) 1986. Dt. Übersetzung: „Mein Leben mit Pablo Neruda“. Berlin, DDR, Weimar (Aufbau) 1989.

Heise, Hans-Jürgen: „Lehrling von Vulkanen: Pablo Neruda“. In: Ders.: Hispanische Trilogie. Band 3. Die zweite Entdeckung

Amerikas. Kiel (Neuer Malik Verlag) 1987. S.265–277.

Herlinghaus, Hermann / Plesch, Svend: „Zur Wirkung des Spanienkrieges auf das literarische Schaffen von Pablo Neruda und Alejo Carpentier“. In: Weimarer Beiträge. 1987. H.1. S.57–75.

Stempel, Ute: „In die Abende werfe ich meine Netze aus“. In: Die Zeit, 6.11.1987. (Zu: „Das lyrische Werk“, Band 1–3).

Bloom, Harold: „Pablo Neruda“. New York (Chelsea House Publishers) 1989.

Perriam, Christopher: „The Late Poetry of Pablo Neruda“. Oxford (Dolphin Books) 1989.

Rosales, Luisa: „La poesía de Neruda“. (Nerudas Dichtung). Madrid (Instituto de cooperación Ibero-americana) 1990.

Millares Martín, Selena: „La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual“. (Die poetische Schöpfung bei Pablo Neruda. Intertextuelle Analyse). Madrid (Editorial de la Universidad Complutense) 1992.

Aldunate Cifuentes, Claudio: „La ausencia como productora de la escritura. ‚poema 20‘ y ‚poema 15‘ de Pablo Neruda“. (Absenz als Produzent der *écriture*: Gedicht „20“ und Gedicht „15“ von Pablo Neruda). Odense (Romanska Centre) 1993.

Schmitt, Hans-Jürgen: „Pablo Neruda“ (= schreiben andernorts). München (edition text und kritik) 2009.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 20.11.2017

Quellenangabe: Eintrag "Pablo Neruda" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken)