



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis:

„Unterwegs zur Quelle der Sprache. Zur Theorie der Poetik
in Octavio Paz' *El arco y la lira*“

verfasst von / submitted by:

Camilo Del Valle Lattanzio, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of:

Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl:

Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung:

Student programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Mag. Wolfgang Müller-Funk

*Quiso cantar, cantar
para olvidar
su vida verdadera de mentiras
y recordar
su mentirosa vida de verdades.*

Octavio Paz

INHALTSVERZEICHNIS

0.	DANKSAGUNG	4
1.	EINLEITUNG: Zu einer Poetik der Poetik	5
1.1.	<i>El arco y la lira</i> und seine Rezeption	16
2.	POESIE UND PROSA: Zwischen der Vernunft und dem Heiligen	20
2.1.	Die rhythmisch-bildliche Semantik der poetischen Sprache	25
2.1.1.	Der Rhythmus der Sprache	26
2.1.1.1.	Exkurs: Der romantische Paz	49
2.1.2.	Die Präsenz und das Bild	58
2.2.	Die moderne Ontologie der poetischen Sprache	69
2.2.1.	Die Einsamkeit, die Welt und der Mensch	71
2.2.2.	Die lebendigen Trümmer: Die Poesie als Frage	76
3.	DIE POETIK UND DIE POESIE	88
3.1.	Das Sprechen <i>über</i> Poesie	90
3.2.	Exkurs: Die poetische Poetik	102
3.2.1.	Octavio Paz: „La poesía“: Eine negative Theologie der Poesie	104
3.2.2.	J. R. Jiménez: „Espacio“: Eine Kartographie des inneren Raumes	110
4.	SCHLUSS: An der Quelle der Sprache	125
5.	BIBLIOGRAPHIE	134
6.	ANHANG	140
7.	ABSTRACT	142
8.	BIOGRAPHIE	143

O. DANKSAGUNG

Todo trabajo exitoso se recuesta siempre en el amor que le han brindado a uno un pequeño círculo de personas. Todo trabajo es inevitablemente un trabajo en grupo, o como dice Juan Ramón Jiménez en su hermoso poema *Espacio*: „No olvides que, por encima de lo otro y de los otros, hemos cumplido como buenos nuestro mutuo amor.“ Sería injusto no agradecerle en primera instancia a mi madre, María Stella Lattanzio, y a mi padre, Armando Del Valle, por su incondicional y necesario amor y apoyo. A mi hermano, Alejandro Del Valle, le debo gran parte de mi motivación y desempeño, y le debo muchas veces mi oído y mis ojos de lector. Mis especiales agradecimientos a la Prof. María Teresa Medeiros-Lichem, por su confianza, su ayuda y por la fascinación que me transmitió por la literatura latinoamericana. Meinem Betreuer, Prof. Wolfgang Müller-Funk, vielen Dank für seine bedingungslose Hilfe und Motivation. Schließlich meiner guten Freundin Christina Kramer, vielen Dank für ihre gute und sehr treue Lektüre dieser Arbeit und aller meiner Arbeiten. El trabajo que logré terminar, aunque sin ignorar que el terminar se trata en este caso de un imposible, se dio como una caminata, de igual forma que Hugo Verani entiende la obra de Paz, y es que justamente en esa caminata, para no extraviarme, necesité de la ayuda de muchos, de todos ustedes. Ojalá este trabajo sirva para que muchos otros emprendan un paseo similar por el fascinante mundo de la obra de Octavio Paz.

Escribir o leer es trazar o descifrar signos, uno detrás de otro: caminar, peregrinar. Por su naturaleza misma, la escritura va siempre más allá de ella misma [...].
Octavio Paz¹

1. EINLEITUNG: Zu einer Poetik der Poetik

Das Dichten ist jene Tätigkeit, die sich stets *unterwegs zur Quelle der Sprache* befindet.² So könnte das Motto des mexikanischen Dichters Octavio Paz (1914 –1998) lauten, der in fast allen seinen Schriften das Wesen der Poesie auf unterschiedliche Art und Weise reflektiert hat. In seinem essayistischen Werk *El arco y la lira* [1967] konzipiert der Autor seine Ideen zum Wesen der Poesie in allgemein philosophischer Form. Er präsentiert darin seine Ästhetik, die hauptsächlich die Frage nach dem Wesen und der Bedeutung der Dichtung in der Gesellschaft behandelt. Das genannte Buch ist wesentlich, um das ästhetische Denken und die Poetik von Octavio Paz verstehen zu können. Alle anderen Texte lassen sich als spezielle Ergänzungen zu diesem theoretischen Text verstehen. Das zentrale Thema von *El arco y la lira* reicht jedoch weit über das der Dichtung und ihrer Bedeutung hinaus. Die Kernfragen dieses Werkes stellen den Text selbst in den Fokus der Untersuchung. In dieser Poetik Paz' geht es gleichzeitig um eine Art *selbstreflektierende Poetik*, was bisher noch nicht direkt in der Sekundärliteratur behandelt wurde, und womit sich die vorliegende Arbeit befassen möchte: Der mexikanische Schriftsteller hat, vor allem in *El arco y la lira*, eine *Theorie der Poetik* bzw. des poetologischen Schreibens entworfen, die das Projekt der Poetik selbst unterläuft oder sie zumindest in Frage stellt. Im Buch ist eine Frage impliziert, die sich sowohl auf der stilistischen als auch auf der inhaltlich-theoretischen Ebene des Textes widerspiegelt, nämlich die Frage nach der Möglichkeit einer konzeptuell diskursiven Reflexion über die Dichtung. Folglich stellt sich das Projekt des Werkes, die Poesie kritisch und konzeptuell zu erfassen, zugleich selbst im Inneren des Textes in Frage. Die Frage selbst stammt aus den Grundannahmen dieser Poetik, insbesondere aus jenen Thesen über ihre sprachliche Referenzialität, über die Unterscheidung zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen und über die formlose Form der Poesie in der Moderne. Ausgehend von dieser Problematik liegt der vorliegenden Arbeit die Frage zugrunde, ob die poetologische Reflexion (Octavio Paz zufolge) eine objektivierbare, konzeptuelle und kritische Auffassung der Poesie liefern kann. Darüber hinaus geht es

¹ Paz [1973] 1991, 58.

² Das hier benutzte Bild des Unterwegsseins stammt selbst aus den Überlegungen von Octavio Paz, aber insbesondere aus von Hugo Verani sehr geprägter Metapher des Wanderers in Bezug auf das Werk des mexikanischen Schriftstellers. (Vgl. Verani 2013)

um die Frage, ob die Sprache jeder poetologischen Auffassung nicht unvermeidlich zum Poetischen tendieren muss. Die Behandlung dieser Problematik ist für das Verständnis sowohl des poetischen als auch des prosaischen Werkes Paz' von grundlegender Wichtigkeit, um so die innere Dynamik des ganzen Schaffens aufzuzeigen. Zunächst werden die essayistische Form des Textes und die methodologische und diskursive Perspektive der vorliegenden Arbeit präsentiert:

Der Text *El arco y la lira* kann als eine Mischung zwischen Literatur und Philosophie gelesen werden, ganz im Sinne der literarischen Tradition des Essayismus.³ Das Werk ist zum einen philosophisch, insofern das Buch eine theoretische, ästhetische Auffassung der Poesie beinhaltet, und zum anderen poetisch, indem dieser Anspruch im Dienste des Poetischen zugleich annulliert wird.⁴ Die Theorie verliert an Boden, indem sie ihre Legitimität selbst in Frage stellt und tendiert so zum Poetischen. Der theoretische Anspruch des Textes versagt, indem der Text sich als Essay konzipiert, indem er eine dem Essayismus wesentliche freie Form besitzt.⁵ Der Text betrachtet aus verschiedensten theoretischen Blickwinkeln das Objekt der Poesie, was seinem – für den Essay typischen – ‚parasitären‘ Charakter entspricht.⁶ Es wird kein festes theoretisches Gerüst entworfen, sondern stattdessen verschiedene Facetten des Poetischen präsentiert, die eine Art Collage bilden. Wie bei jeder Collage entsteht trotz der Fragmentierung ein Ganzes, dessen Einheit aber auf einer persönlichen Erfahrung gründet. Dem Essay ist eine subjektive Erfahrung vorausgesetzt, in diesem Fall die *poetische Erfahrung* der von Paz selbst im Text erwähnten poetischen Enthüllung

³ Müller-Funk betont in seiner Monographie zum Essayismus, dass der Essay nicht gattungsspezifisch als „reflektierende Literatur und antisystematische Philosophie“ (Müller-Funk 1995, 16), sondern vielmehr als eine Mischform von beiden konzipiert ist.

⁴ Es wird in der vorliegenden Arbeit vorausgesetzt, dass jede Art von Diskurs (theoretisch, literarisch, politisch, usw.) eine ganz andere Form und einen unterschiedlichen Zweck hat. Mit Jakobson könnte man sagen, dass alle diese Textarten verschiedene Funktionen erfüllen. Daher kann ein Text, der einen konzeptuellen Ansatz vertritt, schwer eine poetische Funktion erfüllen; insbesondere weil in diesem Fall die ‚Klarheit‘ der Rede (ihre eindeutige Referenzialität) keine poetische Eigenschaft im Sinne Paz' sein kann. Dazu siehe unten die Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie.

⁵ Im *Diccionario de términos literarios* wird der Essay als eine Abhandlung beschrieben, in der „el ensayista aborda, desde un punto de vista personal y subjetivo, temas diversos con gran flexibilidad de métodos y clara voluntad de estilo“. (Estébanez Calderón 1996, 326) Später wird aber in Bezug auf Ortega y Gasset (der einen großen Einfluss auf Paz ausübte) über einen Typus von Text gesprochen, der sich „a caballo entre la filosofía y la literatura“ (Estébanez Calderón 1996, 327) bewegt. D. h. es geht beim Essay um eine Mischform zwischen konzeptuellem und literarischem Denken, weshalb der Essay selbst als ein literarisches Werk zu verstehen ist. In der deutschen Literaturwissenschaft gilt der Essay laut Brockhaus als eine „Abhandlung“, die einen Gegenstand in unsystematischer Form, mit hohem stilistischen und gedanklichem Anspruch und meist aus einer kritisch-skeptischen Haltung dar[...]stellt“ (Van Meeuwen 2007, 223), d. h. als eine literarische Form, die einem nicht systematischen und zugleich kritischen Denken entstammt.

⁶ Vgl. Müller-Funk 1995, 281.

(revelación poética').⁷ Der poetologische Essay „se apoya en la revelación que, alguna vez, durante unas horas, nos otorgó un poema“. (Paz [1967] 2003, 51-52) Die im Essay einbezogene Erfahrung eröffnet, gegenüber dem engen modernen, wissenschaftlichen Denken, eine neue Dimension, die ihren kritischen Charakter ausmacht. Der Essay ist Analyse und Antwort auf eine Tradition, Kritik und dabei mehr als Kritik – ein Verweis und eine Verschiebung. Dem Essay liegt der Impuls zugrunde, die persönliche Erfahrung im Kontext des Szientistischen kritisch und experimentell zum Ausdruck zu bringen.⁸ Der Essay ist dann sowohl literarisch als auch konzeptuell, weshalb man sagen kann, dass er, trotz seiner freien literarischen Merkmale, zu einer theoretisch-philosophischen Form tendiert. Wenn der Essay als eine gemischte Form bzw. als ein Oszillierendes zwischen philosophischer und literarischer Abhandlung zu betrachten ist, dann muss spezifiziert werden, welche Art von philosophischer Tätigkeit hier gemeint ist.

Tatsächlich könnte *El arco y la lira* aus einer gewissen Perspektive als eine philosophische Abhandlung im Rahmen der Ästhetik gelesen werden.⁹ Es handelt sich aber in erster Linie um einen Essay, der dem systematischen, wahrheitsorientierten Denken entgegensteht, der aber trotzdem an der philosophisch-schöpferischen Begriffssarbeit teilhat.¹⁰ Die philosophische Form des Werkes *El arco y la lira* ähnelt Gilles Deleuze' (1925–1995) und Félix Guattaris (1930–1992) Auffassung bezüglich der Aufgabe der Philosophie. Philosophie wird in der philosophischen Abhandlung derselben *Qu'est-ce que la philosophie?* als „l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts“ (Deleuze/Guattari 1991, 8) beschrieben. Die Philosophie ist eine Disziplin, die primär schöpferisch ist, indem alle ihre Begriffsschöpfungen jeweils „une existence autonome“ (Deleuze/Guattari 1991, 12) besitzen. Jeder Begriff („concept“) ist komplex, „[c]'est une multiplicité“ (Deleuze/Guattari 1991, 21); er befindet sich in einem Rahmen, der den Begriff jedoch nicht statisch festlegt:

Tout concept a un *contour irrégulier*, défini par le chiffre de ses composantes. [...] Il est un tout, parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire. C'est seulement à cette condition qu'il peut sortir du chaos mental, qui ne cesse pas de le

⁷ Zur Problematik und Wichtigkeit des Erfahrungsbegriffs im Essayismus siehe Müller-Funk 1995, 21ff.

⁸ „[...] Essayismus [stellt] jene ‚Kunst‘ [dar] [...], die ein Nicht-Weglassen bedeutet, eine Einschließung all der konkreten Erfahrungsmomente, ohne die Reflexion [...] im voll umfänglichen Sinn undenkbar ist.“ (Müller-Funk 1995, 277) Näheres zum Essay als Form der poetischen Reflexion siehe Kapitel 3.

⁹ „Wieviel er auch literarisch-ästhetischem Gestalten verdanken mag, versteht sich der Essay in dieser grundlegenden Bedeutung als eine kategoriale Form genuin philosophischen Denkens.“ (Müller-Funk 1995, 18)

¹⁰ Dem Essay wohnt unvermeidlich ein ‚systematischer Impuls‘ inne, der für die poetologische Theoriebildung wesentlich ist. „Es darf daran erinnert werden, daß im Essayismus selbst ein systematischer Impuls wirksam ist [...]“. (Müller-Funk 1995, 283)

guetter, de coller à lui pour le réabsorber. (Deleuze/Guattari 1991, 21) [Meine Hervorhebung]

Die Philosophie wird als eine schöpferische Praxis verstanden, als eine Schöpfung aus etwas Nichtgreifbarem, entstanden aus dem Chaotischen des Denkens. Aus den Komponenten des Chaos erschafft der Philosoph eine Art Maschine, den Begriff, der zwar im Werden („devenir“) bleibt, dabei jedoch eine stabile, dynamische Konsistenz („consistance“) zwischen seinen Fragmenten behält.¹¹ Das Denken entwickelt Begriffe, die aber immer auf die ihnen zugrundeliegende Ebene des Chaos verweisen, sowie auf ihren vor- und nicht-philosophischen, nicht-konzeptuellen Ursprung.¹² In einer ähnlichen Art und Weise versucht Octavio Paz in seinem Buch das diskursiv Ungreifbare der poetischen Erfahrung begrifflich zu fassen. Er entwickelt dafür Begriffe wie den „Rhythmus“, das „Bild“ oder die terminologische Entgegensetzung von „Poesie“ und „Prosa“, die nicht mehr auf einen diskursiven Sinn referieren. Worauf sich diese Begriffe beziehen, lässt sich nicht endgültig aufdecken. Es wird vielmehr etwas *Anderes* und Neues mit ihnen gesagt. Es werden Begriffe bzw. (im Sinne Deleuze‘ und Guattaris) „concepts“ geschaffen, die als philosophischer Ausdruck des Poetischen verstanden werden können. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich wesentlich mit der Frage, inwieweit das Philosophische hier dem Poetischen entgegensteht. Ziel dieser Arbeit ist es, jene genannten „contours irréguliers“ zu umkreisen und zu skizzieren, um die Problematik der poetologischen Sprache in der Poetik Octavio Paz‘ besser diagnostizieren zu können. Dass die Poesie das diskursiv Ungreifbare ist, wird als

¹¹ Vgl. Deleuze/Guattari 1991, 23-25. Im Text Deleuze‘ und Guattaris wird später über den unendlichen (werdenden) und den endlichen (intensiven) Charakter des Begriffs gesprochen, bei denen diese Dichotomie zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Ungreifbarem und Konzeptuellem klarer wird. (Siehe Deleuze/Guattari 1991, 26) Man könnte behaupten, dass diese implizierte Referenzialität auf das Chaos von der Funktion der Erweiterung der Erfahrung im Essayismus übernommen wird, indem das subjektive und nicht szientistische Chaotische der Erfahrung im Essay eine wichtige Rolle spielt, d. h. man könnte meinen, dass für Deleuze und Guattari die Philosophie als Essayismus verstanden werden soll. Dafür spricht z. B. die von Christian Schärf analysierte wichtige Rolle, die der Essay nach 1968 spielte (vgl. Schärf 1999, 15). Eine genauere Beleuchtung dieser Hypothese würde aber den Umfang dieser Arbeit weit übersteigen.

¹² Deleuze‘ und Guattaris Begriff eines „le plan d‘immanence“ könnte genau diese nicht diskursive Referenzialität der Begriffe noch besser erklären. Die Immanenzebene entspricht einer unendlichen Ebene des Denkens, aus der die Begriffe entstehen. (Siehe Deleuze/Guattari 1991, 38ff.) Die Immanenzebene scheint dieses vorphilosophische Nicht-Begriffliche der Philosophie im Denken der Philosophie zu repräsentieren, die für die Bewegung des Denkens wesentlich ist, und die für das begriffliche Denken überhaupt als seine Grundlage notwendig bleibt: Das Leben, die Erfahrung, das reine Denken, das Chaos sind Instanzen, die dem philosophischen Denken wesentlich sind: „Pre-philosophique ne signifie rien qui préexiste, mais quelque chose *qui n‘existe pas hors de la philosophie* [...] la philosophie ne peut pas se contenter d‘être comprise seulement de manière philosophique ou conceptuelle, mais s‘adresse aussi aux non-philosophes, dans son essence.“ (Deleuze/Guattari 1991, 43). Die Immanenzebene entspricht zugleich der von Karl Hölz hervorgehobenen Idee der *otredad* bei Paz (vgl. Hölz 1984).

Prämisse am Horizont der Poetik Octavio Paz' festgehalten und geht der grundlegenden Unterscheidung zwischen konzeptuellem und poetischem Sprechen voraus, die für die zu analysierende Frage von höchster Relevanz ist. Wichtig ist hier die Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa, die zur Antwort auf die Frage führen soll, ob man sich diskursiv bzw. prosaisch über die poetische Sprache ausdrücken kann.

Aus der präsentierten Auffassung der Philosophie von Deleuze und Guattari ergibt sich die Methode, welcher die vorliegende Analyse folgen soll: Die philosophisch-ästhetische Skizzierung der Begriffe der Poetik Octavio Paz', die zu einer Antwort auf die oben präsentierten Frage führen soll, inwieweit diese Begriffe zugleich eine Theorie der Poetik entwerfen. Dennoch lassen sich die Begriffe von Paz schwer skizzieren:¹³ Es gibt einen universalistischen Impuls in seinen Überlegungen, der nicht bloß die Poesie als Gattung zu erfassen versucht, sondern darüber hinaus die ganze menschliche Kondition zu erforschen beabsichtigt.¹⁴ Sein gesamtes Werk kann man, wie Henning Teschke schreibt, als „panoramatische[n] Blick, Gesamtschau, Weltumrundung“ (Teschke 2007, 113) verstehen. Es geht in Paz' Poetik auch nicht bloß um das Literarische, sondern als eine Ästhetik verweist sie auf ein metaphysisches Ganzes, auf den Kosmos und den Menschen überhaupt.¹⁵ Seine ästhetischen Überlegungen gründen auf metaphysisch ontologischen Ansätzen, deren philosophiehistorischer Ursprung schwer festzulegen ist. Die Literatur dient dabei nur als Beispiel, als der Ausdruck des Allgemeinen im Partikulären. Das Werk Paz' behandelt außerdem keine sprachspezifische bzw. nationale Literatur, sondern die Literatur und die Poesie per se und ihre Position im Ganzen des Kosmos. Bei Paz findet man eine „defensa de la universalidad y contra el nacionalismo literario“ (Santi [1988] 1990, 48), eine Verteidigung, die dem damaligen

¹³ Im Sinne Deleuze' und Guattaris besitzt der Begriff auch keine diskursiv abgeschlossene Form, die sich endgültig festlegen ließe. Der Begriff steckt im Werden eines Denkens und referiert auf kein Äußerliches. (Siehe Deleuze/Guattari 1991, 26-27) Das Problematische an den Paz'schen Begriffen ist aber ihr universalistischer, ahistorischer paradoxaler Anspruch, der zugleich auf das Partikuläre der Geschichte hinweist.

¹⁴ In der deutschen Übersetzung von *El arco y la lira* wird „poesía“ als „Dichtung“ übersetzt, was aber für die vorliegende Arbeit nicht adäquat wäre. Deswegen wird im Folgenden „poesía“ als „Poesie“ übersetzt, um so den Unterschied zur Prosa zu betonen. Es gäbe auch andere Gründe für die Wahl des Wortes „Poesie“ anstatt „Dichtung“: die Nähe des Poesie-Begriffes zum Poiesis-Begriff, da es bei Paz nicht um die formale Gattung der Lyrik oder Dichtung, sondern um das Literarische oder Künstlerische überhaupt geht; jegliche Konnotation, die von der Opposition Gedicht-Dichtung herrührt, wäre diesbezüglich irreführend; die Nähe vom Wort „Poesie“ zum lateinischen Stammwort „poesia“, wodurch eine notwendige Verfremdung für die Analyse geschaffen wird, da es sich beim Poesie-Begriff Paz' nicht bloß um Dichtung handelt.

¹⁵ „La Poética, en su concepción original de Poiesis, sobrepasa ampliamente el contexto simplemente literario para proponerse como visión del mundo por derecho propio.“ (González 1990, 32)

intellektuellen Diskurs sehr nahe war.¹⁶ Die Begriffe sind ahistorisch, stützen sich aber im Text zugleich auf historische und kulturelle Beispiele, d. h. sie werden mittels historisch-kultureller Kontexte illustriert.¹⁷ Dies ergibt eine Argumentationsdynamik, die sich zwischen dem Partikulären und dem Allgemeinen, dem Historischen und dem Universellen bewegt. Dabei kommt eine, im Paz'schen Werk sehr eigentümliche und untrennbare Beziehung zwischen Literatur und Geschichte bzw. zwischen der nicht-historischen schriftstellerischen Tätigkeit und der Literaturgeschichte zum Ausdruck. Diese Dynamik der Argumentation ist sehr problematisch und scheint manchmal widersprüchlich zu sein, wodurch die Begriffe noch weniger greifbar werden. Deswegen kränken die Begriffe unvermeidlich an argumentativen Inkongruenzen, die sich aus dem essayistischen, nicht szientistischen Fluss des Textes ergeben.¹⁸ Aufgrund der Absicht vom historisch Partikulären zu einer universalistischen Auffassung zu gelangen, bekommt der Text eine fragmentarische Form. Es ist durchaus möglich und notwendig, eine Kartographie seiner Begriffe zu liefern, die zwar nicht auf eine konzeptuelle, aber doch auf eine substanzielle Vollkommenheit abzielen soll. Der universalistische Impuls, der Wunsch und die Absicht, geschichts- und raumübergreifende Fragen zu beantworten, halten das Fragmentarische des Textes als eine Einheit zusammen.¹⁹ Trotz dieser fragmentarischen Form geht es um eine Einheit wie jene, die von Diego M. Torrón hervorgehoben wird. Torrón bezieht sich auf eine Einheit, die trotz der mannigfaltigen

¹⁶ Man denke an philosophische Werke, die keine speziellen Untersuchungen beabsichtigen, sondern ein universelles Verständnis des Kosmos, der Gesellschaft oder des Menschen ausgehend von spezifischen Analysen beanspruchen, wie z. B. *Milles Plateaux* von Deleuze und Guattari, *Les mots et les choses* von Michel Foucault, der *Tractatus logico-politicus* von Wittgenstein, u. a. Diese Werke implizieren eine Weltanschauung, obwohl sie von dem Partikulären ausgehen, anders als etwa Kants Kritiken oder die metaphysischen Abhandlungen des Mittelalters und der Renaissance, die normalerweise eher vom Allgemeinen zum Konkreten gehen.

¹⁷ Siehe z. B. das Kapitel „Verso y prosa“ in *El arco y la lira*, in dem Paz' Thesen auf der Entwicklung der englischen, deutschen, französischen und spanischen Dichtung gründen. (Vgl. Paz 2003, 89ff.)

¹⁸ Diese Inkongruenzen sind ein Beispiel dafür, wieso die theoretischen Schriften Paz' in der deutschen Literaturwissenschaft als flach bzw. impulsiv betrachtet werden könnten. Seine begriffliche Arbeit ist für die deutsche Wissenschaft wahrscheinlich zu exotisch und vielleicht sogar ‚magisch‘. Henning Teschke betont diese Weigerung seitens Paz', eine endgültige Definition der Begriffe zu geben, indem er sagt, „[d]iejenigen Momente am Ausdruck, die sich der ‚Definitions-macht‘ widersetzen, [...] machen den Überschuss der Bedeutung über jede erreichte Artikulation aus, eine Magie, welche die Unendlichkeit der Namensbildung ausmacht.“ (Teschke 2007, 113) Diese Magie wird aber anders verstanden, vielleicht konstruktivistischer, wenn sie als Begriffsbildung im Sinne Deleuze' und Guattaris verstanden wird. Die Rede über die „Otriedad“ wird als Lösung für dieses Problem bei Teschke präsentiert.

¹⁹ Javier González bezieht sich auf diese universalistische Sicht Paz', indem er über das Verfahren der ‚Analogie‘ spricht, das unten bezüglich des Rhythmus-Begriffes expliziter erklärt wird. „[L]as nociones analógicas revelan la simetría y la correspondencia recíproca entre sistemas ideológicos y sociales considerados independientes y contradictorios.“ (González 1990, 24) Es wird dadurch klar, dass das Denken Paz' sowohl inhaltlich als auch formal dieselben Motive und Methoden verfolgt: Es handelt sich um die immanenten Prinzipien seines Denkens.

kulturellen Einfüsse, die Paz' Werk durchziehen, aufrechterhalten bleibt und sich systematisch auf Gemeinbegriffe („naciones comunes“) stützt.²⁰

Die „naciones nucleares“ sind jene oben genannten allgemeinen Begriffe, die nicht historisch oder kulturell spezifisch sind. Die Tatsache, dass die Theorie Paz' auf eine universelle Betrachtung der Literatur abzielt, ist zugleich der Grund dafür, das essayistisch-ästhetische Werk Paz' als Forschungsobjekt der vergleichenden Literaturwissenschaft heranzuziehen. Wenngleich Paz gemeinhin jenen lateinamerikanischen Autoren zugeordnet wird, die beabsichtigen, das Wesen des Lateinamerikanischen und dessen Literatur zu erfassen,²¹ versucht der mexikanische Autor dennoch darüber hinauszugehen und aus einer Logik der Entgrenzung von Eigenem und Fremdem, von Selbem und Anderem das Mexikanische und Lateinamerikanische zu denken.²² Paz' *El arco y la lira* erscheint in „una década en que la visión y revaloración de la poesía hispanoamericana ha despejado mucho equívoco.“ (Rodríguez Monegal 1971, 41) Inmitten dieses Diskurses versucht Paz eine neue Perspektive zu eröffnen: Das Eigene (das „latino“) und das Fremde sowie das Universale ereignen sich für Paz im Kulturtransfer und ihnen liegt ein paradigmatisches, ahistorisches und kulturell nicht spezifisches Menschliches zugrunde.²³ Nicht unbedeutend ist die Tatsache, dass seine erste Erfahrung in der Fremde der Auslöser für seine Überlegungen über das Eigene war.²⁴ In *El arco y la lira* wird auf verschiedenste Traditionen Bezug genommen (von den Helden der Antike und der asiatischen Dichtung,

²⁰ „La obra ensayística y poética de Octavio Paz constituye un conjunto de intuiciones e ideas de profunda coherencia, que mantiene su originalidad inalterable a través de diversas épocas de evolución. Estas reflexiones acerca del lenguaje, el universo y el amor, llegan a constituir un sistema: un código literario peculiar, que se articula en una serie de *naciones nucleares*, y cuya diversa combinación dentro de ámbitos distintos de influencia cultural, da origen a diferentes modos poéticos. En definitiva, Paz bebe en muy diversas culturas, pero siempre la misma sustancia.“ Martínez Torron 1980, 8 [Meine Hervorhebung]

²¹ Vgl. Hölz 1982, 336; Bei Octavio Paz: „Al lado de estas preguntas [aquellas sobre la razón de la poesía] y de otras parecidas, surgía una que me atañía particularmente: ¿cuál era mi lugar como poeta hispanoamericano, en la tradición poética de Occidente?“ (Paz 2003, 25)

²² Darüber hinaus geht es bei Paz um eine Ausweitung des Begriffs des Universellen, indem er unbewusst am Projekt der postmodernen Kritik des Eurozentrismus arbeitet: Europa konstituiert sich erst durch die Entgrenzung bzw. durch die Erfahrung mit dem Anderen, und das Universelle ist immer im Dialog mit sich selbst und mit dem Anderen: „[L]a invención de Europa consiste en considerar a lo europeo como lo universal. [...] Universalidad es comunión o ansia de comunión. Diálogo vivo en el silencio de nuestra conciencia, con nuestro inabordable semejante, hecho de nuestra misma sustancia.“ (Paz [1942] 1990, 258) In einer ähnlichen Art und Weise wird er dann am Ende von *El arco y la lira* über die träumerische Erfindung Amerikas nachdenken, immer an der Kreuzung zwischen dem Eigenen und dem Fremden. (Vgl. Paz 2003, 286-288)

²³ In *Corriente alterna* stellt Paz explizit diese Frage nach der lateinamerikanischen Literatur, die sich aber nur im internationalen Kontext beantworten lässt: „[Q]ué es la literatura hispanoamericana. Es una pregunta que, según se ha visto, aún no puede tener respuesta. En cambio, es urgente preguntarse *cómo* es nuestra literatura: sus fronteras su forma, su estructura, su movimiento. Responder a esta pregunta será poner en comunicación a las obras y revelarnos que no son monolitos aislados [...]“. (Paz 1977, 41)

²⁴ Siehe Paz 1994, 11ff.

über die deutsche Frühromantik und den französischen Surrealismus bis hin zu den mexikanischen Autoren seiner Gegenwart), die für die Genesis seines allgemeinen poetologischen Verständnisses der Poesie eine wesentliche Rolle spielen.²⁵

Paz geht von der Prämisse aus, dass die transkulturellen Einflüsse immer am Ursprung neuer ästhetischer Bewegungen stattgefunden haben, um die Poesie überhaupt als Fremderfahrung zu verstehen. („La voz poética, la «otra voz», es mi voz.“ Paz 2003, 184) Die vergleichende Literaturgeschichte dient Paz dazu, einige grundlegende und ahistorische Merkmale des Poetischen überhaupt hervorzuheben. Dies ist der Fall bei den folgenden zwei in *El arco y la lira* zu findenden historischen Beispielen: Zum einen wird gezeigt, dass die moderne Poesie von Ezra Pound und T. S. Eliot in der damaligen französischen Poesie, die zugleich vom amerikanischen Werk Walt Whitmans beeinflusst wurde, ein rebellisches Potenzial für eine ‚Reformation‘ der englischsprachigen Dichtung findet.²⁶ Zum anderen wird betont, dass erst durch den italienischen Einfluss in der spanischen Dichtung eine dynamische Entgegensetzung zwischen der regulären und irregulären Versifikation in Spanien entsteht.²⁷ Dem poetologischen Denken Paz’ ist diese interkulturelle Erfahrung wesentlich, indem er „die *otredad* als grundlegende poetologische Kategorie“ (Hölz 1984, 348) aufnimmt.

Das Partikuläre der Geschichte und die kulturellen Wechselbeziehungen sind Ausdruck des Wesens des Poetischen – nicht umgekehrt. Das Universelle wird aus den partikulären Erscheinungen abgeleitet.²⁸ Alles ereignet sich im Kontext des Universellen, das Partikuläre antwortet auf eine universelle Dynamik.²⁹ Paz hebt

²⁵ In *Los hijos del limo* findet man folgende Stelle, die ein reiner Ausdruck des gemeinten Universalismus ist: „No obstante, tal vez las oposiciones entre las civilizaciones recubren una secreta unidad: la del hombre. Tal vez las diferencias culturales e históricas son la obra de un autor único y que cambia poco. La naturaleza humana no es una ilusión: es el invariante que produce los cambios y la diversidad de las culturas, historias, religiones, artes.“ (Paz [1991] 2003, 338)

²⁶ Die nordamerikanischen Dichter des 20. Jahrhunderts versuchten anhand der europäischen, literarischen Tradition eine ‚re-latinización‘ (Paz 2003, 100) der englischsprachigen Dichtung zu erreichen, wodurch dem von Whitman bereiteten Weg eine neue Wendung gegeben wurde. Die französische Tradition hat aber zuvor in Whitman Potenzial für ihre neuen Tendenzen gefunden. Im Endeffekt finden Eliot und Pound in der französischen Dichtung nur noch eine Rückkehr in sich selbst: Paz scheint hervorheben zu wollen, dass jede neue Stimme in der Dichtung immer aus dieser Dynamik zwischen Prosa und Poesie stammt, die aber immer in den internationalen Wechselbeziehungen zum Ausdruck kommt. (Vgl. Paz 2003, 96ff)

²⁷ Vgl. Paz 2003, 109.

²⁸ Diese Opposition zwischen der Geschichte und ihrem ahistorischen Wesen drückt sich selbst im Verlauf des Werkes Paz’ aus, genau so wie Emir Rodríguez Monegal in seiner „Relectura de ‚El arco y la lira‘“ schreibt: „El cambio, la íntima confirmación, no son sino máscaras, es decir: metáforas, de esa constante batalla dialéctica que se libra en la fuente misma del pensamiento y la obra de Paz.“ (Rodríguez Monegal 1971, 35)

²⁹ Das Poetische lässt sich nicht in Unterkategorien von Nationalliteraturen klassifizieren, sie alle sind wesentlich Ausdruck desselben, nämlich des Poetischen: „Hablen en alemán, polaco, rumano o portugués,

diesbezüglich hervor, dass in der Kreuzung zwischen dem Amerikanischen und dem Europäischen (insbesondere dem Spanischen), das Lateinamerikanische zu finden ist. Das Mexikanische ereignet sich, wie jede Kultur, immer im Kontext einer Wechselbeziehung, einer Konfrontation mit dem Anderen.³⁰ Aus diesen Thesen folgt der Gedanke, dass das Spanische und das Lateinamerikanische zwei völlig verschiedene Kulturen sind, von denen die eine auf die andere in einer konstitutiven und zugleich negativen Art und Weise referiert.³¹ Das Eigene und das Fremde werden als verschiedene, aber zugleich sich wechselseitig konstituierende Instanzen konzipiert. Um die oben festgelegte Frage über das poetologische Sprechen beantworten zu können, sollte man nicht nur lateinamerikanische Textbeispiele heranziehen. Nur so wird man dem universalistischen und komparatistischen Anspruch Paz' gerecht. Der Dialog zwischen der lateinamerikanischen und spanischen Literatur muss als eine komparatistische Aufgabe betrachtet werden, um den klaren kulturellen Unterschied nicht zu missachten bzw. nicht zu ignorieren.³² Im abschließenden Exkurs, nachdem die Problematik der poetologischen Sprache aufgezeigt wurde, werden zwei Gedichte vorgestellt („La poesía“ von Octavio Paz und *Espacio* vom spanischen Dichter Juan Ramón Jiménez [1881-1958]), deren poetische Sprache selbstreflexiv und daher für die vorliegende Analyse sehr relevant ist. Es soll nachgefragt werden, inwieweit die schon präsentierten Thesen sich dann in Gedichtform selbst zum Ausdruck bringen, d. h. inwieweit die poetologische Reflexion selbst poetisch an die Oberfläche im Gedicht rückt.

Die Analyse versucht eine philosophisch-ästhetische Lektüre und Skizzierung der Begriffe und ihrer Zusammenhänge zu liefern. Das Tableau des Denkens Paz' wird kartographiert, um daraus jene oben genannte Problematik des poetologischen

los poetas de este tiempo escriben el mismo poema; y cada una de las versiones de ese poema es un poema distinto, único.“ (Paz 1991, 163)

³⁰ In *El laberinto de la soledad* findet man die These, dass das Mexikanische oder Lateinamerikanische als eine Suche verstanden werden soll, die aus einer Einsamkeit folgt, einer Suche nach dem Bruch der Geschichte in der Eroberung Lateinamerikas: Der Mexikaner „[v]a tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día –¿en la Conquista o en la Independencia?– fue desprendido.“ (Paz [1981] 2004, 23)

³¹ In einer früheren Schrift Paz' finden sich folgende Aussagen: „El mexicano se distingue del español, al principio, por un simple deseo: **no ser español**. [...] La afirmación de sí mismo no puede obtenerse fuera de sí, no a través de una negación, sino en la hondura de nuestra conciencia.“ (Paz [1942] 1990, 260) Zwischen Negation und Affirmation muss ein Dialog entstehen, und das ist eine ethische Aufgabe des Mexikaners (vgl. Paz 1990, 261). Auf der anderen Seite stößt man in *El arco y la lira* auf die These, dass Amerika der Ort der Erfüllung des europäischen Traums ist (vgl. Paz 2003, 287).

³² Ein Beispiel, das einen auf die Sprache nicht reduzierbaren Unterschied zwischen lateinamerikanischer und spanischer Kultur offen legt, ist das im Buch von Ramón María del Valle-Inclán *Tirano Banderas* implizite Projekt einer Einheit der hispanoamerikanischen Sprache. (Vgl. del Valle-Inclán [1926] 1993, 32)

Schreibens hervorzuheben und einen möglichen Ausweg aufzeigen zu können. Das poetologische Verfahren scheint aber nur neue Fragen aufzuwerfen, neue Probleme zu eröffnen, nirgendwo anzukommen. In einer poetologischen Analyse befindet man sich immer auf einer Suche – auf der Suche nach einem Verständnis des Poetischen. Eine szientistische Theorie liefert eine klare Kartographie; dagegen ist die poetologische Karte immer anders, sie liefert immer neue Karten, d. h. sie ist immer auf dem Weg zu ihrer endgültigen Form. Sie enthält Fragen, die neue Wege eröffnen, die aber zugleich zu neuen Fragen führen. Die Poetik ist, wie ihr Forschungsobjekt, die Poesie selbst, immer eine Karte, die im Werden verhaftet bleibt. Man kann die Suche nie beenden, man kommt nie an, man ist immer unterwegs. Die Poetologie ist in ihrer Auseinandersetzung mit der Poesie dabei mit einer Frage konfrontiert, die im Inneren ihrer Abhandlung unbeantwortet bleibt und die sie in Bewegung hält: die Frage nach der sprachlichen Fassbarkeit des Poetischen, nach dem Aussagen der Poesie. Die Frage, der die vorliegende Analyse nachgeht, wäre somit die Frage der Konfrontation mit der Frage der Poesie. Demzufolge wird in der vorliegenden Arbeit eine Frage über die Frage gestellt, d. h. über ihr Schweigen.³³ Der Text entfaltet eine Kette von Fragen und die vorliegende Analyse vermag nur noch weitere Fragen aufzuwerfen, die trotzdem auf eine Antwort hinzielen. In einer ähnlichen Art und Weise entsteht auch *El arco y la lira* als der Versuch einer Antwort, vielleicht als eine unendliche Konvergenz in eine Antwort. Im Jahr 1955 schreibt Paz anlässlich der ersten Ausgabe des Buches:

Escribir, quizá, no tiene más justificación que tratar de contestar a esa pregunta que un día nos hicimos y que, hasta no recibir respuesta, no deja de aguijonearnos. Los grandes libros – quiero decir: los libros *necesarios* – son aquellos que logran responder a las preguntas que, oscuramente y sin formularlas del todo, se hace el resto de los hombres. (Paz 2003, 35)

Es gibt dann, so Paz, existenzielle und transzendente Fragen, die den ‚notwendigen‘ Büchern zugrunde liegen. Hier wird zugleich festgelegt, dass eine Antwort möglich ist, d. h. dass das Buch eine Antwort auf jene große Frage nach dem Wesen des Poetischen liefern kann. Nach den Korrekturen der ersten Ausgabe im Jahr 1967 und in der Bemerkung zur zweiten Ausgabe wird diese Aussage hingegen vom Autor widerrufen, der nunmehr erklärt,³⁴ dass die Frage nicht ein für alle Mal beantwortet werden kann,

³³ Was ist eine Frage, wenn nicht ein Sprechakt, der auf ein Noch-Nicht-Gesagtes, auf ein Schweigen hinweist? (Zur Form der Frage siehe unten Kapitel 2.2.2.)

³⁴ Es ist hier hervorzuheben, dass Emir Rodríguez Monegal eine Analyse dieser „dialéctica entre sus dos ediciones (1956, 1967)“ (Rodríguez Monegal 1971, 36) von *El arco y la lira* unternimmt, die aber hier nicht thematisiert werden kann. Bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass die zweite Ausgabe einem

sie sei vielmehr eine, in der Zeit stets veränderliche, Frage. Diese Frage ist dann nur Ausdruck des Wunsches nach einer Antwort, Ausdruck des Menschen als Werdendes, als Wunschmaschine:

¿Todos estos cambios indican que la pregunta a que alude la *Advertencia a la primera edición* no ha sido contestada? La respuesta cambia porque la pregunta cambia. La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios y que, así, sin cesar nos reitera su cambiante pregunta – siempre la misma. (Paz 2003, 37)

Die Fragen jener Bücher, die man als ‚notwendig‘ wahrnimmt, lassen sich dann nie endgültig beantworten, sie verschieben und verändern sich ständig. Wenn die dem Text *El arco y la lira* zugrundeliegende Frage sich verändert, wird gleichzeitig klar, dass sie zugleich immer wieder neue Antworten liefert bzw. dass diese gleichzeitig eine dynamische und eine faktische Konkretheit besitzt, die aber nicht als endgültig statisch betrachtet werden kann. Das essayistische Werk und seine zentrale Frage bleiben offen, aber die Problemlage und ihre Verschiebungen und Formen in der Geschichte lassen sich aufzeigen. Das Problem dieser unlösbaren Fragen führt den Dichter zum Schreiben, zur Schöpfung und den Theoretiker zugleich zum Versuch ihrer konzeptuellen Auffassung. Ihre Bewegungen sind wie ein Tanz, beide bleiben im Werden, und die vorliegende Arbeit versteht sich als eine Antwort bzw. Reaktion auf dieses Werden. Die Konfrontation mit dieser Frage bzw. mit dem Ungreifbaren führt uns zur oben aufgezeigten Begriffsschöpfung. Es ist dann ein- und derselbe Impuls, der sowohl die Poesie als auch die Prosa in Bewegung setzt, nämlich ein dem Menschen wesentlicher Impuls, der sich immer zwischen diesen beiden Formen (dem Konzeptuellen und dem Poetischen) bewegt.

¿Y somos esa imagen que soñamos,
sueños al tiempo hurtados,
sueños del tiempo por burlar al tiempo? (Paz [2003] 2014, 63)

Aufenthalt Paz' in Indien folgt, wodurch sie auch eine östliche Perspektive bzw. den Gesichtspunkt der östlichen Alterität gewinnt, die für die poetische und poetologische Arbeit von Paz sehr wichtig war. (Vgl. Seiten 37 und 41) Andere Aspekte, die sich aus dem Kontext der 60er Jahre ergeben, werden von Rodríguez Monegal erwähnt: der Strukturalismus (Roman Jakobsons), die enge Beziehung Paz' zu Breton, der Existenzialismus, die Ethnologie Levi-Strauss', Lacan, die von Paz gemachte Lektüre einigen Autoren (Valéry, Eliot, Pound, Mallarmé), u.a.

1.1. *El arco y la lira* und seine Rezeption

El arco y la lira erscheint zum ersten Mal im Jahr 1955 und dann wieder in einer vom Autor revidierten Fassung im Jahr 1967. Es ist ein sehr eigenartiges Merkmal der Arbeitsweise von Paz, seine Werke immer wieder zu korrigieren. Man findet daher verschiedene Versionen seiner Gedichte, was das Zitieren seiner Werke verkompliziert. Dahinter steckt jedoch die Überlegung, dass das Schaffen immer ein Prozess ist und nicht ein bloßes Bewerkstelligen. Die Kunst ist eine Praxis, ein Prozess, ein Handeln, was sie vom Handwerk unterscheidet. Das ganze Werk Paz' scheint sich daher immer um ein Zentrum zu drehen, zu dem all seine Schriften einen Zugang liefern.³⁵ *El arco y la lira* teilt sich in drei Teile, abgesehen von der Einleitung, dem Epilog und den Appendixes. Der erste ist der theoretische Teil, der zweite versucht, eine Abgrenzung zwischen Kunst und Religion zu schaffen, und der dritte kontextualisiert die Thesen im Rahmen der modernen Dichtung. Nachdem in der Einleitung der Unterschied zwischen ‚Gedicht‘ und ‚Poesie‘ erläutert wird, geht es im ersten Teil um die Sprache, um den Rhythmus, um den Unterschied zwischen Poesie und Prosa und um den Begriff des Bildes. Der erste Teil liefert die Erläuterung dessen, was Paz unter ‚poetisch‘ versteht. Paz übernimmt verschiedene Perspektiven, um das Objekt der Dichtung besser verstehen zu können. Im ersten Unterkapitel über die *Sprache* des Poetischen versucht Paz aus einer sprachphilosophischen und anthropologischen Perspektive die poetische Sprache zu denken. Im zweiten Unterkapitel hebt er die Haupteigenschaft dieser poetischen Sprache hervor, indem er den, in der Dichtung enthüllten, *Rhythmus* erläutert. Für den Begriff des Rhythmus bedient er sich sowohl einer rhetorischen Opposition zwischen Metrik und Rhythmik als auch einer metaphysischen Auffassung der Zeit, deren anthropologisch-mythologische Motive näher erläutert werden. Mithilfe des Rhythmus wird die *Prosa von der Poesie* unterschieden, deren Wechselbeziehung sich geschichtlich in den verschiedenen literarischen Tendenzen manifestiert. Paz zeigt in einer historisch-genealogischen Art und Weise, wie diese Opposition der Literaturgeschichte vorausgesetzt bleibt. Was die Dichtung aber schließlich zum Ausdruck bringen muss, ist das, was Paz als *Bild* bezeichnet. Das Unterkapitel über das Bild bildet den zentralsten Teil des Buches und jenen, der am meisten – sowohl mit metaphysisch-philosophischen als auch mit mystischen Motiven – aufgeladen ist.

³⁵ Vgl. Rodríguez Monegal 1971, 36.

Nachdem Paz die theoretische Basis seiner Poetik bzw. seines Verständnisses von Dichtung beschrieben hat, versucht er dann im zweiten Kapitel diese poetische Erfahrung von anderen Erfahrungen genauer abzugrenzen. Diesbezüglich wird der Begriff der ‚Präsenz‘ eine wichtige Rolle spielen, um die poetische Erfahrung verstehen zu können. Zunächst vergleicht er die Erfahrung mit dem Poetischen mit der mystisch-religiösen Erfahrung, um im zweiten Unterkapitel ihre Unterschiede hervorheben zu können. Im ganzen zweiten Kapitel dominieren die Motive der Religion und der Mystik. Am Ende wird das Phänomen der ‚Inspiration‘ anhand der von ihm zuvor vorgestellten anthropologisch-theologischen Thesen erklärt, mittels dessen Verständnis Paz sich vom Surrealismus unterscheidet. Das letzte Kapitel verortet die Poesie in der Geschichte und versucht ihre historische Wirksamkeit zu demonstrieren. Insbesondere geht es um die Vorbereitung dessen, was später in *Los hijos del limo* intendiert wird, nämlich das Verstehen sowohl der Moderne als auch der künftigen Dichtung. Im ersten Unterkapitel wird eine Gattungsunterscheidung zwischen Lyrik, Epik und Drama vorbereitet, die im Laufe des Kapitels durch das Aufdecken der zugrundeliegenden Differenz zwischen Poesie und Prosa dekonstruiert wird. Im zweiten Unterkapitel geht es in der Folge näher um das Phänomen des Helden, insbesondere in der klassischen Tragik. In der Figur des Helden lässt sich ein Motiv antizipieren, das in der modernen Poesie entfaltet wird. Der Held verkörpert in der Literaturgeschichte eine durch und durch *poetische* Figur. Paz entwickelt dann im dritten Unterkapitel seine Romantheorie, in der der schwierige Kontext der Moderne, sein kritisches Denken und das Auftauchen der neuen Technologien eine besondere Rolle spielen: dem Roman liegt, so Paz, eine Ambiguität (zwischen Prosa und Poesie, zwischen kritischem Denken und Dichtung) zugrunde, sein Entstehen markiert eine Wende in der historischen Entwicklung des Menschen, er ist reiner Ausdruck der Moderne. Im abschließenden Unterkapitel versucht Paz, die moderne Lyrik ins Zentrum der Moderne zu stellen, indem er ihrer Rolle von der Romantik bis zur Avantgarde nachverfolgt. Es ist aber erst im später hinzugefügten Epilog, in dem der Autor mittels des von Mallarmé geprägten Begriffes der ‚rotierenden Zeichen‘ (*signos en rotación*) die Moderne und die Leitlinien zur künftigen Dichtung skizziert. Am Ende wird klar, dass das Projekt des Buches einen universalistischen Anspruch verfolgt, dem die diversen Revisionen gerecht werden sollen. Die Poetik skizziert die Grundlinien des Poetischen von der Vergangenheit bis in die ungewisse Zukunft.

El arco y la lira hat bis heute in der akademischen Rezeption bzw. in der Paz-Forschung eine sekundäre Rolle gespielt. Die größte Aufmerksamkeit haben bisher die politischen und poetischen Schriften erhalten. Fast alle wissenschaftlichen Analysen über die Poetik Paz' beziehen sich hauptsächlich auf das poetische Werk und versuchen daraus den poetologischen Inhalt zu abstrahieren. Maya Schärer-Nussberger (2009)³⁶ und Javier González (1990)³⁷ liefern zwar gute Beispiele für eine gelungene Skizzierung der Poetik Octavio Paz', beziehen sich aber kaum auf *El arco y la lira*. Es gibt keine Monographie, die sich ausschließlich mit dem Text auseinandersetzt,³⁸ aber zahlreiche Artikel, die den Kern dieser Poetik zu erfassen versuchen.³⁹ Grund dafür, dass so wenige Texte über die poetologischen und so viele über die poetischen und politischen Schriften verfasst worden sind, können die Komplexität und die Überfülle an Referenzen von Paz' Poetik sein, die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text verkomplizieren. Die vorliegende Analyse beschäftigt sich aber explizit mit einem konkreteren Gegenstand, nämlich mit einer impliziten Frage innerhalb der Frage nach dem Wesen des Poetischen, mit der Frage nach einer impliziten Theorie der Poetik innerhalb der Poetik Octavio Paz'. Dieses metatheoretische Thema, das im ganzen Werk Octavio Paz' immanent bleibt, wurde bisher noch nicht behandelt. Die Thematik des Essayismus vom mexikanischen Autor, die mit dem Thema der Poetik eng zusammenhängt, wurde bereits behandelt (z.

³⁶ Maya Schärer-Nussberger konzentriert sich in ihrem Essay über die Poetik Octavio Paz' auf die *Unmöglichkeit der Sprache die Realität zu benennen*. Diese Unmöglichkeit oder dieses Unvermögen der Sprache situert Schärer-Nussberger im Zentrum der Poetik von Paz. Es geht um ein Unvermögen, das in der Dichtung rhythmisch und bildlich zum Ausdruck kommt. Die Unmöglichkeit enthüllt die Leere und die Sehnsucht nach einem Leben (die unten anhand des Verständnisses von der Moderne bei Paz erklärt wird), was dem Dichter sowohl eine poetische als auch eine ethische Aufgabe stellt. Die Sehnsucht äußert sich als eine Nostalgie eines Ursprunges, einer „palabra solar“ (Schärer-Nussberger 2009, 140). Die Aufgabe des Dichters ist dann eine der Versöhnung zwischen Realität und Sprache, die Rettung eines poetischen wahrhaften Benennens der Welt, das Aussprechen ihrer Präsenz. Schärer-Nussberger hebt den religiösen Aspekt der Poetik hervor und konzentriert sich auf ihre metaphysischen Grundlagen.

³⁷ Die Monographie von Javier Gonzalez versucht aus einer philosophischen Perspektive, die implizite Dynamik zwischen Poesie und Prosa, Poesie und Vernunft zu analysieren. Gonzalez versucht herauszustellen, inwiefern die Poesie eine unzugängliche Dimension für die Vernunft bleiben muss, die aber gleichzeitig eine Art Wissen ist. Die Poesie bedeutet in diesem Sinne die Grenze der Vernunft, die diese letztere als Limitation wahrnehmen sollte. Der Text arbeitet mit einer übergreifenden Methode, die sich trotzdem auf die essayistischen Werke konzentriert. Das Buch González' beansprucht mittels der Suche nach einer zentralen Idee in Paz' Werk, eine Einführung in das Denken des mexikanischen Autors zu sein. Gonzalez widmet den in der vorliegenden Analyse wichtigen Begriffen des Bildes und des Rhythmus ein Kapitel und hebt richtigerweise ihre Bedeutung im Denken Paz' hervor. Trotzdem bleibt seine Analyse eine allgemeine Einleitung, die viele Fragen offen lässt.

³⁸ Die Dissertation von Olga Fernández-Villares über die Entwicklung des ästhetischen Denkens Octavio Paz' (*Octavio Paz: Evolución de su estética*, 1980) setzt wohl einen starken Akzent auf die Lektüre von *El arco y la lira*, geht aber darüber hinaus und versucht die Entwicklung im ganzen Werk und die externen Einflüsse auf dieses genauer zu skizzieren. Ähnliche Projekte wurden schon anhand der Gedichte unternommen.

³⁹ So sind zum Beispiel folgende Artikel zu nennen: Charles 1975, Rodríguez Monegal 1971, Vendler [1974] 1982 und Yurkiévich 1971.

B. bei Dante Salgado oder María del Carmen Ruiz de la Cierva), allerdings noch nicht die literaturwissenschaftlichen und poetologischen Implikationen dieser Gattung, sowie die Frage nach der Form eines Schreibens über Poesie. Allgemein muss man sagen, dass *El arco y la lira* zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde, obwohl es sich um ein Werk handelt, das zentral für das Paz'sche Œuvre ist. Octavio Paz als kontroverse politische Figur hat die Akzente der Rezeption seines Werkes meistens in die Richtung von *El laberinto de la soledad* gelenkt.

2. POESIE UND PROSA: Zwischen der Vernunft und dem Heiligen

*Sie verstehen nicht, wie Sichabsonderndes sich selbst beipflichtet: eine immer
wiederkehrende Harmonie, wie im Fall des Bogens und der Leier.*
Heraklit⁴⁰

Die Poetik Octavio Paz' versucht in erster Linie, die Frage nach dem Wesen des Poetischen zu beantworten. Der Autor bedient sich dafür einer Entgegensetzung, die einer dialektischen Beziehung entspricht: jener zwischen dem, was er ‚Poesie‘ und ‚Prosa‘ nennt.⁴¹ Diese zwei Begriffe gehören nicht zu einem lexikalischen, sondern zu einem, dem Autor eigenen philosophischen, Wortschatz und sie sollen daher im Rahmen von diesem verstanden werden.⁴² Die Poesie wird hier nicht als eine formale Gattungsdefinition der Lyrik sondern als „espíritu de la literatura“ (Santí 1990, 51) verstanden.⁴³ Das Poetische wird nicht nur positiv als Wesen gedacht, sondern konstituiert sich zugleich negativ in seiner Entgegensetzung zum Prosaischen, was man vereinfacht mit dem Diskursiven gleichsetzen kann.⁴⁴ Gemeint wird nicht bloß eine literarische Gattungsform, sondern es geht vielmehr beim ‚Poetischen‘ um eine Art Tätigkeit des Menschen, um eine künstlerische Tätigkeit, ferner um eine bestimmte Denkweise und Ausdrucksweise des Menschen, die auf die diskursive kommunikative Sprache reagiert, antwortet und diese zugleich verändert. Das Poetische ist nicht das Lyrische als literarische Gattung, sondern das Literarische und sogar das Poietische überhaupt. Daher versteht Paz' den Roman nicht bloß als Prosa, sondern als Literatur und deswegen wird dieser sowohl von der poetischen als auch von der prosaischen

⁴⁰ Mansfeld/Primavesi [1983] 2011, 265.

⁴¹ Emir Rodríguez Monegal erkennt, dass das Dialektische als die „oposición de los contrarios [...] en el centro de su obra entera“ (Rodríguez Monegal 1971, 35) ist. Daher übernimmt diese Opposition in der vorliegenden Analyse auch eine zentrale Stelle.

⁴² Dieses eigene Verständnis der Prosa und der Poesie Paz' stammt wahrscheinlich aus seiner philosophischen Lektüre Heideggers, wie zahlreiche andere Thesen des mexikanischen Autors. In Heideggers *Unterwegs zur Sprache* findet man z. B. folgende Aussage: „Der Gegensatz zum rein Gesprochenen, zum Gedicht, ist nicht die Prosa. Reine Prosa ist nie ‚prosaisch‘. Sie ist so dichterisch und genau so selten wie die Poesie.“ (Heidegger [1950] 1985, 28) Sicher geht es hier im Zitat um ein Verständnis der Prosa als literarische Gattung; dagegen wird bei Paz das Prosaische eher als das alltägliche kommunikative Reden verstanden. Sicherlich wäre der mexikanische Autor auch der Meinung, dass die literarische Prosa ebenfalls Poesie sei, daher wird bei Paz Prosa auch anders, nämlich nicht gattungsmäßig literarisch definiert.

⁴³ Man findet in einer späteren Schrift Paz' folgende apodiktische Erklärung, die den universalen Begriff des Poetischen erklärt: „El poema hecho de una sola sílaba no es menos complejo que la *Divina Comedia* o *El paraíso perdido*. [...] [E]l Eksaksari en una sílaba: a. En el sonido de esa vocal se condensa todo el lenguaje [...]“. (Paz [1993] 1995, 293) Das Poetische soll nicht formal sondern als etwas verstanden werden, das von einer literarischen Gattung strukturell verschieden ist.

⁴⁴ Mit ‚diskursiv‘ wird hier eine klar nachvollziehbare und bezweckte Rede gemeint. Einen Diskurs kann man immer mit einer anderen Rede erklären, d. h. sein Sinn ist immer eindeutig und daher erklärbar.

Sprache bewohnt.⁴⁵ Der Roman bewegt sich zwischen diesen zwei Arten des Denkens und Schreibens, zwischen Narration und Poesie, zwischen Diskurs und Dichtung.⁴⁶ Es geht ferner bei dieser Entgegensetzung von Poesie und Prosa um zwei Haltungen des Menschen zur Realität; zwei Haltungen, die zugleich in einer produktiven Wechselbeziehung stehen. Jene gespannte Beziehung zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen, die im Roman zu einer Fusion gelangt,⁴⁷ macht den Motor der Entwicklung der Literaturgeschichte aus. Die Poesie und die Prosa, zwei der Sprache wesentliche Kräfte: „Los lenguajes oscilan entre la prosa y el poema, el ritmo y el discurso.“ (Paz 2003, 93) Die Seite der Poesie bleibt in der Alltagssprache latent versteckt (,) und die Aufgabe des Dichters ist es, genau diese Seite zum Ausdruck zu bringen(,) - d. h. die Sprache in ihrer *ursprünglichen* Natur zu enthüllen. Die Literatur konstituiert sich demzufolge im poetologischen System Octavio Paz' als Ausdruck einer der Sprache wesentlichen Beziehung zwischen dem Poetischen und Prosaischen, und darüber hinaus als eine Arbeit des Menschen an der Sprache, indem der Dichter an ihrem wesentlichen Ursprung diese zu renovieren versucht.⁴⁸ Die Literatur ist dann prosaisch-diskursive Sprache, die aber verändert und daher renoviert wird, indem sie ihre freie Natur wiederbekommt. Sie ist nicht bloß die kommunikative Sprache des Diskurses, sie ist *viel mehr* als simple Kommunikation. Sie ist Sprache, die nicht mehr Instrument ist, sie teilt nichts mehr mit, sie wird nicht benutzt sondern sie spricht von alleine, sie steht nicht im Dienste einer Botschaft und daher ist sie nicht diskursiv: „La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica.“ (Paz 2003, 48)

Die in *El arco y la lira* entfaltete Poetik befindet sich bereits in einer ursprünglicheren Form in einem früheren Essay von Paz mit dem Titel „Poesía de soledad y poesía de comunión“,⁴⁹ bei dem man jene grundlegende Dialektik schon erkennen kann: Dort

⁴⁵ Interessant ist, dass Birgit Nübel eine Nähe des Romans zum Essay in der Moderne konstatiert, die sich aus einer Selbstreflexivität in der modernen Literatur ergibt (Vgl. Nübel 2006, 6). Wie gezeigt wird, sind diese zwei literarischen Formen (Essay und Roman) zwei hybride Formen der Literatur, die zwischen dem Poetischen und dem Konzeptuellen, zwischen Prosa und Poesie changieren. Der Essay ist genauso wie der Roman als literarische Gattung schwer zu definieren (Vgl. Nübel 2006, 19), was als Kennzeichen für seine Hybridität dienen könnte.

⁴⁶ „El caracter singular de la novela proviene en primer término, de su lenguaje. ¿Es prosa? Si se piensa en las epopeyas, evidentemente sí lo es. Apenas se la compara con los géneros clásicos de la prosa [...] se percibe que no obedece a las mismas leyes. [...] su obra entera es una imagen. Así, por una parte, imagina, poetiza; por la otra describe lugares, hechos y almas. Colinda con la poesía y con la historia, con la imagen y la geografía, el mito y la psicología.“ (Paz 2003, 221-222)

⁴⁷ Vgl. Paz 2003, 224.

⁴⁸ Der offensichtliche romantische Ton hinter dieser Auffassung wird unten näher skizziert.

⁴⁹ Vgl. Ruy Sánchez [1990] 2013, 58.

werden die zwei Haltungen zur Realität, Einsamkeit und Kommunion,⁵⁰ als die „dos polos“ der ganzen Dichtung erfasst.⁵¹ In diesem früheren Text werden die Kommunion und die Einsamkeit als symbolische Begriffe für zwei menschlichen Haltungen zur Welt eingeführt, die aber zu derselben konzeptuellen Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa führen. Die Spannung zwischen diesen zwei anthropologischen Haltungen entspricht jener der Dichtung und der Literaturgeschichte inhärenten Spannung zwischen dem historisch Diskursiven (der kommunikativen Kommunion der Gesellschaft) und dem poetischen Andersdenken (der dichterischen Einsamkeit des Künstlers). Diese beiden Konzepte scheinen aber auch gegenseitig austauschbar zu sein (was bei den anderen beiden Begriffen von Poesie und Prosa nicht der Fall ist), indem es gleichzeitig um jene Entgegensetzung zwischen einer künstlichen Einsamkeit von der Welt des Diskurses und einer natürlichen Kommunion mit der Welt beim religiös poetischen Denken geht:

Pues bien, el poeta lírico establece un diálogo con el mundo; en este diálogo hay dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad, otra, de comunión. El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión. (Paz [1943] 1990, 293)

Die nicht ganz konsistente Unterscheidung zwischen ‚Kommunion‘ und ‚Einsamkeit‘ ist dann eine Vorstufe zu jener reiferen und nachvollziehbareren Opposition zwischen ‚Prosa‘ und ‚Poesie‘ in *El arco y la lira*. Die Inkonsistenz liegt darin, dass in diesem früheren Text zwei widersprüchliche Arten von Kommunion und von Einsamkeit gleichzeitig postuliert werden: die Kommunion mit dem Kosmos gegen die Kommunion in der Gemeinschaft und die Einsamkeit des Dichters gegen die Einsamkeit des Diskurses. Diese Inkongruenzen sind Entgegensetzungen, die sich besser anhand der in *El arco y la lira* eingeführten Begriffe der ‚Poesie‘ und der ‚Prosa‘ erfassen lassen, die eine härtere begriffliche Konsistenz besitzen: Sie sind nicht mehr austauschbar, sie sind Ausdruck zweier völlig verschiedener Haltungen zur Welt und zur Sprache, denen aber die zwei Momente der Einsamkeit und der Gemeinschaft inhärent bleiben. In *El arco y la*

⁵⁰ Mit ‚Kommunion‘ wird hier das spanische Wort ‚comunión‘ gemeint, d. h. ‚Gemeinschaft‘. Hier wird aber aus praktischen Gründen die erste Bezeichnung bevorzugt. Die religiöse Konnotation, die im Deutschen das Wort ‚Kommunion‘ haben kann, ist hier nicht unbedingt irreführend: Der religiöse Charakter des Wortes spielt, wie im Folgenden gezeigt wird, eine wichtige Rolle in Paz‘ Theorie.

⁵¹ Ab hier werde ich bewusst die Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚Dichtung‘ und ‚Poesie‘ deutlicher machen, indem ich mit ersterem die Gattung oder die tatsächliche Literaturproduktion und mit letzterem den Begriff im Sinne Paz‘ meine. In der deutschen Übersetzung von *El arco y la lira* übersieht der Übersetzer Rudolf Wittkopf diesen der Poetik wesentlichen begrifflichen Unterschied und übersetzt manchmal ‚poesía‘ mit ‚Dichtung‘, obwohl das nicht adäquat ist. Im Spanischen gibt es für ‚poesía‘ keine solche Korrelation wie jene im Deutschen zwischen Dichtung und Poesie, daher ist zwar eine einheitliche Übersetzung mit ‚Dichtung‘ trotz allem legitim, ein Wechsel in der Wortwahl jedoch nicht.

lira entspricht diese Entgegensetzung zwischen Poesie und Prosa jener zwischen Transzendierung und Fundierung, nämlich jener zwischen transzendierendem ‚desarraigo‘ und natürlicher ‚vuelta‘:⁵² „Lo que caracteriza es su necesaria dependencia de la palabra tanto como su lucha por trascenderla.“ (Paz 2003, 189) Dies sind die zwei immanenten Kräfte der Sprache. Der Dichter negiert den künstlich-instrumentalistischen und diskursiven Aspekt der Sprache nicht, sondern bedient sich seiner, um diese zu ihrem Ursprung zurückzuführen und sie so gleichzeitig zu transzendieren. Der Dichter bewegt sich zwischen dem Diskursiven und dem Poetischen (wie zwischen zwei Denkart des Menschen), weil er *innerhalb* der Sprache die Erneuerung derselben verfolgt, wofür er sich aber notwendigerweise der kommunikativ prosaischen Sprache der Gesellschaft bedienen muss.⁵³ Das Dynamische (Werden) und das Statische (Bleiben) werden in ihrer Dialektik zugleich zum Ausdruck gebracht, nämlich als Ausdruck des heraklitischen Krieges der Gegensätze.⁵⁴ Die Erneuerung wird als eine Erweiterung der Simplifizierung der Realität vonseiten des instrumentalistischen Denkens verstanden, indem die zweite verdrängte Hälfte des Menschen (das Poetische, das Unberechenbare, das werdende Chaotische, der Tod, das Phantastische usw.) zum Ausdruck gebracht wird.⁵⁵ Die Sprache bestimmt gleichzeitig, wie im Folgenden gezeigt wird, die Realität des Menschen überhaupt: Sprache und Wirklichkeit werden gleichgestellt. In der prosaischen Sprache enthüllt sich aber nur ein Teil dieser Wirklichkeit. Die Realität wird folglich in ihrer Weite und Fülle in der Poesie zum Ausdruck gebracht, wodurch die Wahrnehmungsvermögen des Menschen „se *extienden*, por decirlo así, y lejos de constituir las antenas, los instrumentos de la conciencia, la disuelven en lo absoluto, la integran a la energía original“. (Paz 1990, 296) Dies ist die transzendierende Kraft der Poesie, eine Erweiterung unserer Sprache und unserer Wahrnehmung. Diese ursprüngliche Kraft des Kosmos (die die Poesie zum

⁵² „Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver.“ (Paz 2003, 65)

⁵³ Eine ähnliche These findet man in Heideggers Erläuterung zu Georg Trakls Dichtung: „Das Gespräch des Denkens mit dem Dichten geht darauf, das *Wesen* der Sprache hervorzurufen, damit die Sterblichen wieder lernen, in der Sprache zu wohnen.“ (Heidegger [1952] 1985, 34)

⁵⁴ Genau in diesem dialektischen Spiel der Gegensätze, in jenem Dazwischen ergibt sich die Literatur und auch das wahre Leben des Menschen, was Elena Poniatowska in ihrem Buch über Octavio Paz sehr treffend folgendermaßen beschreibt: „La felicidad tiene que estar hecha del juego de contrarios. Es una tentativa, que nunca se realiza del todo, por llegar a una unión de contrarios; pero esa unión se deshace inmediatamente y hay que rehacerla.“ (Poniatowska 2009, 116)

⁵⁵ Hier spielt das Projekt der Romantik eine wichtige Rolle in der Wiederherstellung dieser in der szientistischen Moderne verdrängten zweiten Hälfte des Menschen (siehe auch Kapitel 2.1.1. dieser Arbeit): „La rebelión de los poetas románticos y la de sus herederos modernos no fue tanto una protesta contra el destierro de Dios como una búsqueda de la mitad perdida, descenso a esa región que nos comunica con lo otro.“ (Paz 2003, 259)

Ausdruck bringt) entspricht im Denkhorizont Heraklits der oben zitierten ‚wiederkehrenden Harmonie‘, nämlich jener Harmonie, die die Welt zusammenhält, bzw. dem λόγος.⁵⁶ Das wiederum entspricht zugleich dem von Paz in Anschluss an Rudolf Otto erwähnten irrationalen und rationalen Charakter des Heiligen.⁵⁷ Es sind zwei Kräfte, die aber in einer ursprünglichen transzendentalen Einheit zusammen sind.

Es geht dann um zwei Begriffe, die „en apariencia antagonicos“ (Meidl 2013, 195) auftreten, deren begriffliche Konsistenz sich aber aus ihrer Opposition ergibt. Diese Opposition äußert sich zugleich auf der rhetorischen Ebene des Werkes von Paz selbst, in dem „[l]a reflexión en prosa y la poesía están estrechamente vinculadas“ (Meidl 2013, 195). Die diskursive prosaische Reflexion über die Poesie ist eng mit dem poetischen Werk Octavio Paz’ verbunden, und genau an solcher Stelle der Interferenzen zwischen Prosa und Poesie taucht die ursprüngliche Frage dieser Analyse wieder auf. Die Frage nach der Möglichkeit des konzeptuellen bzw. prosaischen Sprechens über Poesie stützt sich unvermeidbar auf die Unterscheidung zwischen prosaischem und poetischem Denken. Ferner spiegelt sich die Problematik zugleich auf der Ebene des Stiles des Werkes wider, indem ein textinterner sprachlicher Dialog zwischen poetologischer und poetischer Sprache stattfindet. Um diesen Zusammenhang besser verstehen zu können, muss man die in *El arco y la lira* impliziten Begriffe analysieren, auf die diese Opposition gründet und die sie aufrechterhalten. Zuerst soll jene Problematik der Semantik der poetischen Sprache und darin insbesondere die Begriffe des ‚Rhythmus‘ und des ‚Bildes‘ analysiert werden, um in einem zweiten Schritt die historisch problematische Lage der modernen Dichtung zu präsentieren, genau jene Dichtung, auf die Octavio Paz einen besonderen Fokus legt. Die moderne Dichtung ist in diesem Sinne nämlich jene, in der die Selbstpoetologisierung der Poesie stattfindet, und bei der deswegen die zu beantwortende Frage eine besondere Relevanz gewinnt.⁵⁸ Paz’ Theorie ist genau in diesem Kontext der Moderne bzw. der Thematisierung der Moderne zu verorten. Da die Welt und der Mensch und dadurch auch die Literatur, abgesehen von ihrer allgemeinen

⁵⁶ Daher sollte man in Paz’ Poetik die Poesie nicht im Sinne eines Phantastischen verstehen, sondern eher als Einbildungskraft (‘imaginación’), da es sich immer um einen Ausdruck der Welt und des Menschen handelt und nicht um jenen eines Unmenschlichen oder Unnatürlichen. Es geht nicht um irgendetwas Weltfremdes, sondern um eine verlorene oder vergessene Seite des Menschen, die wieder enthüllt wird (vgl. Paz [1942] 1990, 286). Der λόγος bei Heraklit repräsentiert jene Natur, in der das Gegensätzliche (wie die Prosa und die Poesie) in einem Fluss zusammen bestehen.

⁵⁷ Vgl. Paz 2003, 149. ; Rodolf Otto versteht das Heilige als eine Einheit zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen, was bei Paz die Opposition zwischen Prosa und Poesie noch stärker betont.

⁵⁸ „De esta circunstancia [la modernidad] procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. Movido por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía rehúsa y la teología sólo le concede en parte, el poeta se desdobra en crítico.“ (Paz 2003, 229)

universellen Form, im Laufe der Geschichte neue Formen annehmen, ist das Thematisieren des Poetischen kontextabhängig und sollte daher auch entsprechend behandelt werden.

2.1. Die rhythmisch-bildliche Semantik der poetischen Sprache

Man kann sich bei der Lektüre von Martin Heideggers *Unterwegs zur Sprache* fragen, wieso der deutsche Philosoph bei der Frage nach dem Wesen der Sprache unvermeidlich auf die poetische Sprache rekurrieren muss. Am Horizont dieses Denkens steht die These, dass es einen reinen Ausdruck der Sprache gibt, ferner, dass unser Sprechen nicht rein ist. Das bedeutet etwa, dass sich etwas unter unserer alltäglichen Sprache ereignet, dessen Quelle wir zu erfassen versuchen. So heißt es bei Heidegger, in einer ähnlichen Art und Weise wie bei Octavio Paz, wenn er das Gedicht als jenen reinen Ausdruck des Sprechens zu verstehen versucht:

Die Sprache spricht. Wie ist es mit ihrem Sprechen? Wo finden wir solches? Am ehesten doch im Gesprochenen. [...] Rein Gesprochenes ist jenes, worin die Vollendung des Sprechens, die dem Gesprochenen eignet, ihrerseits eine anfangende ist. Rein Gesprochenes ist das Gedicht. (Heidegger 1985, 14)

Die Gleichsetzung der Poesie mit dem Ausdruck einer früheren bzw. reinen Sprache ist ein sprachtheoretischer Ansatz und ein romantisches Motiv, das am Denkhorizont Octavio Paz' dauerhaft aufscheint. Für Paz bedeutet dies, dass jede Poetik eine besondere Konzeption der Sprache ist und diese immer eine Philosophie impliziert.⁵⁹ Die philosophischen Quellen dieser Behauptung sind jedoch unüberschaubar (von der Romantik bis zu Heidegger und darüber hinaus) und können hier nicht vollständig behandelt werden. Wichtig zu beachten ist allerdings immer, dass für Octavio Paz das poetische Schaffen eine Arbeit *in* der Sprache selbst ist, d. h. sie muss als eine Tätigkeit verstanden werden, die einen direkten Einfluss auf die Sprache der Gesellschaft, auf den Diskurs und darüber hinaus auf unser Leben ausübt. Die Frage nach der Poesie ist zunächst eine Frage nach dem Wesen der Sprache, ganz im Sinne Heideggers. Der Rhythmus-Begriff kommt dann im Rahmen einer sprachtheoretischen Überlegung bei Paz vor:

El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo. Como si obedeciesen a una misteriosa ley de gravedad, las palabras vuelven a la poesía espontáneamente. En

⁵⁹ „La retórica incluye siempre una poética y ésta una filosofía.“ (Paz 2003, 17)

el fondo de toda prosa circula, más o menos adelgazada por las exigencias del discurso, la invisible corriente rítmica. (Paz 2003, 89)

Die Sprache tendiert, so Paz, natürlicherweise zum Rhythmus. Die Dichtung arbeitet an dieser Zurückführung der kommunikativen, diskursiven Sprache auf ihre inhärente rhythmische Dynamik, was oben mit ‚desarraigo‘ und ‚vuelta‘ bezeichnet wurde. Es ist die Natur der Sprache (daher das Thematisieren der ‚ley de gravedad‘), deren reiner Ausdruck in der Poesie wiederzufinden ist. Die Sprache vermag sich in ihrer freien Natur im Gedicht zu enthüllen. Wenn man sich aber nach dem „Was“ des Ausdrucks der Poesie fragt (nämlich nach ihrer Semantik), oder inwiefern diese eine ursprüngliche Sprache enthüllt, muss die poetische Sprache in ihrer rhythmischen und bildlichen Ausdrucksweise untersucht werden, was Octavio Paz bereits in seiner poetologisch-philosophischen Abhandlung *El arco y la lira* beabsichtigt. Indem diese poetische Sprache ein nicht-diskursives Sprechen ist, indem sie rhythmisch und bildlich verstanden werden soll, muss man sich zunächst fragen, inwieweit man darüber etwas sagen kann:⁶⁰ Wie kann man über das Rhythmische, über das Bildliche sprechen? Zunächst werden die Begriffe des Rhythmus und des Bildes analysiert, die den begrifflichen Kern des Werkes ausmachen.

2.1.1. Der Rhythmus der Sprache

En el seno del lenguaje hay una guerra civil sin cuartel.
Octavio Paz⁶¹

Was das Poetische vom Prosaischen unterscheidet, ist zunächst ein qualitativer Aspekt: der Rhythmus. Der Rhythmus ist, so Paz, ein Kennzeichen bzw. ein Parameter der echten Dichtung, d. h. all das, was den Rhythmus zu offenbaren vermag, vollzieht das, was Paz unter dem Poetischen versteht. Der Rhythmus ist aber nicht bloß das, was man umgangssprachlich unter Rhythmus versteht, er ist vielmehr ein Begriff der Paz'schen Philosophie. Der Rhythmus verleiht dem Gedicht eine Einheit und liegt im Kern seines Wesens: „El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.“ (Paz 2003, 79) Der Rhythmus charakterisiert sich zunächst durch die Form der auf der Ebene

⁶⁰ Es gibt auch einen anderen Grund, um diese zwei Begriffe ins Zentrum der vorliegenden Analyse des Verständnisses des Poetischen bei Paz zu setzen. In der Einleitung erklärt der Autor, dass es zwei Aspekte gibt, die uns erlauben über Poesie zu sprechen: Zum einen das „regresar sus materiales [de las obras de arte] a lo que son“ (Paz 2003, 49), nämlich ihr Material, und zum anderen das „transformarse en imágenes“ (Paz 2003, 49). Ersteres bezieht sich klarerweise auf den Rhythmus, da die erste Natur oder das Material der Sprache selbst der Rhythmus ist, wie es im Folgenden gezeigt wird; und letzteres bezieht sich unmittelbar auf den Bild-Begriff, der hier erst im Kapitel 2.1.2. erläutert wird.

⁶¹ Paz 2003, 62.

der Signifikanten zustande gekommenen *Analogie*, die diese vom Diskurs unterscheidet.⁶² Am Anfang von *El arco y la lira* findet man schon eine Art Definition des Begriffes der Analogie: „Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal.“ (Paz 2003, 41) Diese Analogie ist zuerst eine zwischen dem poetischen Werk und der Natur, der Welt oder dem Kosmos; eine Analogie, die auch in der Magie, bei ihrer Suche und Enthüllung inhärenter Rhythmen des Kosmos, vorhanden ist.⁶³ Der Rhythmus ist Enthüllung eines kosmischen Verhältnisses, d. h. er entspricht der Welt, der Realität und ihren Dingen. In *Vislumbres de la India* kann man erkennen, dass dieser Rhythmus-Begriff aus der indischen Philosophie und aus der Lektüre Heraklits stammt: „[...] Heraclito concib[e] al mundo no como progresión hecha de la lucha de los contrarios [...] sino como un ritmo compuesto por sucesivas rupturas seguidas de reconciliaciones [...]“. (Paz [1995] 2012, 179-180) Die Welt wird dann als rhythmischer Kampf und das Gedicht als Enthüllung seines Rhythmus verstanden. Paz erklärt in einer anderen, späteren Schrift (*El signo y el garabato*) die bereits erwähnte „analogía universal“ als Folge eines poetischen Bedürfnisses einer Auffassung der „escritura como el doble del cosmos.“ (Paz 1991, 53)⁶⁴ Man kann daher sagen, dass der poetische Rhythmus im Poetischen analog zum Rhythmus des Kosmos wird.⁶⁵ Später im selben Buch findet man, in Bezug auf ein Gedicht Mallarmés, die These, dass die Analogie selbst als ein kosmisches Verfahren verstanden werden soll.⁶⁶ Es handelt von einer intensiven allumfassenden Analogie im Mannigfaltigen des Kosmos (da es nur zwischen Unterschieden eine Analogie geben kann) und nicht von einer Homogenität des Ganzen.⁶⁷ Die Analogie äußert sich demzufolge innerhalb des Rhythmus selbst: Eine rhythmische Sprache ist eine, die sich aus den analogisch klanglichen Verhältnissen der

⁶² „Evidentemente, Octavio Paz contrasta el pensamiento lógico-discursivo atribuido a la prosa con el pensamiento analógico, propio de la poesía y del ritmo.“ (Meidl 2013, 203)

⁶³ Vgl. Paz 2003, 77.

⁶⁴ Hugo Verani bezieht sich auf das Unterwegssein, indem er die Analogie und den Rhythmus gleichzeitig miteinbezieht: „La cadencia de andar a pie impone un ritmo que responde a incitaciones análogas a la creación del universo.“ (Verani 2013, 16) Das Gedicht als Spaziergang soll als ein Tanz verstanden werden, in dem der Rhythmus des Kosmos dadurch enthüllt wird.

⁶⁵ „A través de la analogía y la correspondencia universal el ser humano reanuda los lazos que lo unen al devenir del cosmos.“ (González 1990, 25)

⁶⁶ „La misma analogía que enlaza la medianoche a la angustia, une al Maestro y al cuarto vacío.“ (Paz 1991, 84) Diese Analogie wird in *Los hijos del limo* als eine Analogie, die sich dann in der europäischen modernen Literatur in einer Kette von Analogien entfaltet (eine Kette der Analogien der Analogien). Alle (modernen) Dichter antworten auf diesen ersten Akt der Analogie mit dem Kosmos. Im Projekt der Frühromantik artikuliert sich diese ‚analogía universal‘, die bis hin zu Mallarmé als ein Höhepunkt hinreicht. (Vgl. Paz 2003, 391-393)

⁶⁷ „[E]n toda analogía hay ya una diferencia implícita en la mínima que la analogía presupone.“ (Madrid 1991, 143)

Signifikanten konfiguriert.⁶⁸ In der rhythmischen Sprache steht ihre signifikante Materialität im Vordergrund, d. h. die Wörter als solche, unter Absehung ihrer lexikalischen Semantik, bestimmen ihre Form.⁶⁹ Diese Form, die signifikant ist, ergibt ihre materielle Semantik, nämlich den Rhythmus selbst. Ein Beispiel wäre die Prosodie oder alle Figuren der Rhetorik, die phonologisch, syntaktisch und sogar semantisch Analogien bilden, abgesehen von einer übergeordneten, sinngebenden, diskursiven Sinneinheit.⁷⁰ „En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia.“ (Paz 2003, 48) Die Freiheit der Materialität der Sprache ist Paz zufolge analog zur Freiheit der Dinge im Kosmos. Es geht nicht um die Ordnung der Gegensätze, sondern um das freie Spiel der Analogien zwischen den Objekten und parallel, im Poetischen, zwischen den Wörtern. Die Analogie ist zugleich eine der Sprache wesentliche Kraft, die den Rhythmus ausdrückt.⁷¹ Es ist die Leibhaftigkeit der Dinge der Welt und nicht ihre Repräsentation, die die Konsistenz der Wörter in der poetischen Enthüllung ausmacht. Die Wörter bekommen ihre Materialität und somit ihre Dinglichkeit zurück, und werden nicht mehr als Repräsentationen verstanden. Deswegen bewegt man sich hier auf der Ebene eines Denkens, das sich vom Verständnis der Kunst als bloßer Repräsentation entfernen möchte. Die Poetik entfernt sich von einem realistischen Verständnis der Kunst. Folgende Aussage Roman Jakobsons steht im Hintergrund dieser Ideen Paz’:

Doch wodurch manifestiert sich die Poetizität? – Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbstständigen Wert erlangen. (Jakobson 1979, 79)

⁶⁸ Javier González hebt hervor, dass das analogische Denken etwas war, das dem primitiven Denken zugeschrieben wurde. Ein Denken, in dem „todas las cosas equivalen y se transforman.“ (González 1990, 21) Diese rhythmische Kette der Analogie ist genau das, was die Dichtung enthüllt: Die Einheit des Kosmos und seine intensiven immanenten Kräfte. „Más allá de la simple semejanza las cosas comparten una misma naturaleza.“ (González 1990, 22)

⁶⁹ In *El signo y el garabato* schreibt Paz in Bezug auf die poetische Schöpfung: „[E]l sentido regresa al sonido y se convierte en su servidor.“ (Paz 1991, 118)

⁷⁰ Es handelt sich hier um explizite Beispiele. Die Enthüllung des Rhythmus und ihr analogisches Verfahren verbreiten sich jenseits der Gebiete der Rhetorik, der Literaturwissenschaft und der Metrik. Das Poetische ist, wie schon erwähnt, nicht nur die Lyrik sondern eine künstlerische Leistung. Siehe dazu Unterscheidung Metrik – Poesie in Paz 2003, 93.

⁷¹ In *El signo y el garabato* sagt Paz folgendes über die Analogie in Bezug auf Baudelaire: „La analogía es la forma más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación.“ (Paz 1991, 41) Die Analogie scheint in einer engen Beziehung zur Sprache zu stehen, da ihre Mechanismen zu denen der Sprache sehr ähnlich sind: Trennung und Synthesis der Gegensätze, Metaphorik und Neuschöpfung von Bildern, usw.

Für Paz ist das Poetische aber trotzdem eine symbolische Form der Wirklichkeit, allerdings in einer anderen Art und Weise als die Repräsentation, nämlich als Transparenz bzw. als analogische Wiedergabe des Rhythmus. Man muss bedenken, dass wenn für Paz der Rhythmus doch Ausdruck der Wirklichkeit ist, ist dieser wenn zwar nicht repräsentativ, so doch analogisch zu verstehen: Die begriffliche Differenzierung zwischen Repräsentation und Analogie spielt eine sehr wichtige Rolle in seiner Poetik. Der Rhythmus des Kosmos (die große Analogie aller Gegenstände) kommt analog im Gedicht zum Ausdruck, er wird aber nicht repräsentiert, der Rhythmus des Gedichts wird zum Teil der Welt in der Welt und nicht Abbild dieser Welt.⁷²

Eine rhythmische Sprache ist eine agierende, eine mächtige und eine *frühere Sprache*. Die Poesie, die den Rhythmus zu enthüllen versucht, offenbart zugleich eine Grundeinstellung des Menschen und seiner Sprache zur Welt. Man könnte sagen, dass bei Paz eine Art genealogische Sprachtheorie impliziert ist, die im Kern seiner Poetik liegt. Der Rhythmus ist deswegen hier nicht nur als ein ästhetischer, sondern auch als ein sprachphilosophischer und metaphysischer Begriff zu verstehen. Der Rhythmus hört nie auf zu existieren und er ist eine Entität, die jenseits des bloß Gesagten verstanden werden soll. Die wichtigste Rolle spielt er in der Alltagssprache des Menschen, was die Wichtigkeit der Poesie für den Menschen als Enthüllung dieses Rhythmus hervorhebt.

Octavio Paz ist in der Tradition des Denkens Martin Heideggers zu verorten, insofern er beispielsweise dem deutschen Philosophen zustimmen würde, dass der Mensch primär ein sprachliches Wesen sei.⁷³ Es gibt keinen Menschen ohne Sprache und keine Sprache ohne den Menschen. Der Mensch ist deswegen auch das, was im Endeffekt die Dichtung (verstanden als Sprachkunst) zum Ausdruck führen soll. Was zeichnet aber den Menschen aus? Er ist sprachliche Tätigkeit und die Aufladung der Welt mit Sinn, d. h. der Mensch wird als Schöpfer von Sinnhaftigkeit verstanden:

No hay colores ni sonos en sí desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas

⁷² Gustavo Solórzano Alfaro erklärt den Begriff der Analogie bei Paz sehr gut: „Las relaciones son del orden de la naturaleza, de lo general a lo particular y viceversa: el universo es un conjunto de sonidos, señales, golpeteos que se vierten en una danza ritual. El universo es ritmo, repetición: todas las cosas son hermanas, viven en comunión, se prestan sus cualidades, se imitan, son y no son: envueltas en una sinfonía sin tiempo reproducen la palabra primera, crean mundos [...]“ (Solórzano Alfaro 2006)

⁷³ „[E]rst die Sprache befähige den Menschen, dasjenige Lebewesen zu sein, das er als Mensch ist. Als der Sprechende ist der Mensch: Mensch. [...] Doch bleibt zu bedenken, was dies heißt: der Mensch.“ (Heidegger 1985, 9) Interessant am Zitat ist vor allem, dass dieses aus einem Text stammt, der die Frage nach dem Wesen der Sprache stellt und dann in der Dichtung nach einer Antwort sucht. Ich würde sogar behaupten, dass dieser Text („Die Sprache“) im Hintergrund aller Gedanken Paz' in *El arco y la lira* bleibt.

las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia ... El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos. [...] Todo es lenguaje. (Paz 2003, 46)

Die Welt kann nicht ohne ihre Sinngebung seitens des Menschen verstanden werden und alles, was der Mensch berührt, wird mit Sinn aufgeladen. Dieser signifizierende Charakter des Menschlichen bestimmt die Geschichte und die erste Haltung des Menschen zur Realität und trennt ihn gleichzeitig von diesem Urzustand. Es ist die Referenzialität der Sprache, ihr Bezug auf die Welt, was letztere sinnhaftig macht; es geht um die Symbolik des Sprachlichen. Es ist die Symbolik der Sprache, die den Menschen konstituiert und ihn vom Ganzen der Welt trennt.⁷⁴ Das signifizierende Mittel sind die Wörter, die zugleich den Menschen als solchen konstituieren: „Pues el hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras.“ (Paz 2003, 58) Indem der Mensch sowohl Wort (bzw. Lautbild) als auch Signifikation ist, kann man daraus schließen, dass diese Signifikation selbst durch die Wörter zustandekommt, nämlich durch das Benennen der Welt: „[L]o primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo inominado.“ (Paz 2003, 58) Eine weitere Annahme ist aber, dass der Mensch als ein frei werdendes Wesen verstanden werden soll. Die Benennung der Welt ist ein freier Akt. Indem aber der Mensch als ein werdendes Wesen konzipiert wird, kann man Paz' These leichter nachvollziehen, dass diese Wörter, die eine gewisse sinnhafte Ordnung in der Welt schaffen sollten, zugleich ein eigenes Leben besitzen, d. h. sie sind in ihrer Natur frei und daher auch instabil. Der Mensch verleiht der Welt immer eine andere Form, indem er immer im Werden bleibt. Die freie Sprache ist dann jene, die sich mittels der Analogie frei und immer anders zusammensetzt und somit neue Welten erschafft. Es gibt eine Trennung zwischen den Objekten und der Sprache (durch das Benennen der Wörter) und zugleich eine zwischen den Wörtern und dem Menschen (durch die verschiedenen Sinngebungen der Welt). Die erste Natur der Wörter ist demnach eine freie und werdende. In der Differenzierung Mensch–Wort, bekommen die Wörter auch durch den Menschen einen Sinn, der sich aber immer wieder verschiebt. Deswegen ist

⁷⁴ Die Begriffe Heideggers vom ‚Dasein‘ und die Ideen über die Existenz des Menschen spielen in diesen Thesen eine wesentliche Rolle, die hier nicht in ihrer Ganzheit behandelt werden können. Javier González bezieht sich kurz und deutlich darauf in seinem Buch über die Poetik von Paz (siehe González 1990, 19ff).

die erste Haltung des Menschen zum Chaos der Wörter jene der Stabilisierung, der Kontrolle, der Fixierung, z. B. mittels der Grammatik:

La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. [...] Pero al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre las cosas y los nombres había un abismo. [...] La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Mas las palabras son rebeldes a la definición. (Paz 2003, 57)

Das Fundament der Sprache sind die Dinge, ihre semantische Ausdifferenzierung und die benennende Relation zwischen den Wörtern und den Dingen.⁷⁵ Es gibt dann eine erste freie, natürliche Sprache eines ersten Menschen, der diese ursprüngliche Trennung zwischen Welt und Sprache mittels einer Sprache aus Namen vollzieht, die eine Art Re-Kreation der Welt liefert.⁷⁶ Jene Rekreation der Welt enthält selbst die Dynamik einer eigenen Welt, nämlich einer freien, werdenden Welt im Sinne Heraklits. Diese erste Sprache muss notwendigerweise als Rekreation der Welt und somit auch als Werdendes betrachtet werden, da die erste Natur der Sprache genau der gleichen Natur der Dinge bzw. dem Werden des Kosmos entspricht.⁷⁷ Diese „Benennungssprache“, die im Sinne Paz’ rein schöpferisch ist, bestimmt eine Art erste Welt Adams.⁷⁸ Die ursprüngliche Sprache ist zugleich eine rhythmische Sprache, eine reine Sprache des wesentlichen

⁷⁵ In Marshall Urbans Sprachtheorie findet man eine ähnliche These, die auf die empiristische Tradition zurückgeht: „For the empiricist more than for the rationalist, words are inseparable from knowledge [...] all words originate in sense experience of physical things and are then carried over to the non-physical [...]“ (Marshall Urban 1939, 27) Das Problem der Referenzialität ist dann das erste Problem, das den symbolischen Charakter der Sprache ausmacht: „The relation of the word to the thing is, as Parmenides saw, the key problem about which all culture and all knowledge finally turns.“ (Marshall Urban 1939, 23) Bei Paz ist diese Auffassung auch impliziert, indem er sich ausdrücklich auf das von Urban postulierte historische Verständnis der Sprache zwischen „trust“ und „untrust“, nämlich auf ihren symbolisch referenziellen Charakter bezieht. (Vgl Marshall Urban 1939, 22-23 und Paz 2003, 57ff.)

⁷⁶ Die ‚Rekreation‘ ist ein Begriff, den man öfters im Werk von Paz wiederfinden kann: „Hablar era re-crear el objeto aludido.“ (Paz 2003, 57.) Es ist im Sinne von der Erneuerung oder „Wieder-Erschaffung“ der Welt gemeint, d. h. ein „Wieder-Erscheinen-Lassen“ der Welt.

⁷⁷ Bezüglich des Werdens der Sprache wird von Paz folgendes erklärt: Die reine erste Sprache kommt bei der Sprache der Wahnsinnigen, der Kinder und allgemein all derer vor, die von der Gesellschaft ausgesperrt werden: „¡Enorme masa siempre en movimiento, engendrándose sin cesar, ebria de sí! En labios de niños, locos, sabios, cretinos, enamorados o solitarios, brotan imágenes, juegos de palabras, expresiones surgidas de la nada.“ (Paz 2003, 62)

⁷⁸ „Somos hijos de Adán, el primer desterrado.“ (Paz 1994, 14) In der Bibel findet man diese Sprache wieder, die hier nicht zufällig als die erste bezeichnet wird. Die erste sprachliche Tätigkeit des Menschen laut der Bibel ist die Benennung der Welt: „Und Gott der HERR sprach: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei; ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei. Und Gott der HERR machte aus Erde alle die Tiere auf dem Felde und alle die Vögel unter dem Himmel und brachte sie zu dem Menschen, dass er sähe, wie er sie nannte; denn wie der Mensch jedes Tier nennen würde, so sollte es heißen.“ (1. Mos. 2:18-19) Interessant ist, dass in dieser Bibelstelle die Einsamkeit eine ähnlich wichtige Rolle wie in der Sprachauffassung Paz’ spielt. Im Sprachaufsatz von Walter Benjamin findet man allerdings auch eine ähnliche Argumentation. (Siehe Benjamin [1980] 1989)

Rhythmus der Welt.⁷⁹ Eine zweite Sprache ist jene, die klare Ziele und Bedeutungen fixiert, eine, die dem Menschen auch wesentlich ist, die aber diesen von der Welt und von diesem ersten Zustand noch weiter trennt.⁸⁰ Der Sündenfall ist die Trennung von der Kommunion des Menschen mit dem Ganzen durch die repräsentative Sprache. Der Mensch macht sich dadurch ein Bild, er bevorzugt sich selbst vor dem Ganzen, er schafft sich eine eigene Welt. Das ist der Kern des Sündenfalls, die Bevorzugung seiner selbst vor Gott; der Verzicht auf die Ordnung des Gartens, um eine Art *imperium in imperio* zu bilden. Der Mensch macht sich ein eigenes Bild, entwickelt eine eigene Moral, ein neues Gesetz, das dem Gesetz Gottes und dem Werden des Kosmos widerstrebt, und gerät so ins Exil. Maya Schrärer-Nussberger beschreibt diesen Vorgang des Exils als ‚crítica del paraíso‘ der Sprache, um danach ihre Zurückführung in der Poesie als ‚crítica del lenguaje‘ zu verstehen.⁸¹ Die linguistische Vertreibung (das Exil) und die poetische Rückkehr sind Kritiken der Symbolik, die unter sich immer neue Welten ergeben. Daraus lässt sich schließen, dass das Exil selbst eine natürliche Folge der Sprache ist. Die neue Welt des Vertriebenen wird durch die Sprache, durch ihren schon in der ersten Sprache vorhandenen symbolischen und metaphorischen Charakter ermöglicht: In der ersten Sprache sind alle Sprachen vorhanden, d. h. die gesamte Sinnhaftigkeit der Sprache. Die erste Sprache symbolisiert die Welt als Werden und wird dadurch zur werdenden, deswegen schafft sie aus sich selbst heraus andere Welten, andere Sprachen, andere Sinngebungen der Welt, schließlich den Menschen selbst.⁸²

Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y así mismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un

⁷⁹ Bemerkenswert sind die Ähnlichkeiten, die diese Auffassung mit der Sprachphilosophie Walter Benjamins aufweist. Eine nähere Analyse dieser Ähnlichkeiten wäre sinnvoll und würde ein sehr hilfreiches Licht auf eine Sprachmystik werfen, die bei Paz immerzu implizit ist.

⁸⁰ In *El signo y el garabato* findet man eine These, die diese Opposition zwischen Poesie und Prosa und die Behauptung, dass die Poesie die erste Natur der Sprache ist, bestätigt und bekräftigt: „[L]a prosa en el sentido riguroso del término, no tiene existencia real: es una exigencia ideal del pensamiento.“ (Paz 1991, 71) Diese Perspektive der Prosa bekräftigt sich durch die Annahme, dass sie nur eine Ausübung der Gewalt der Vernunft auf die Sprache ist, deren Natur poetisch ist.

⁸¹ Vgl. Schrärer-Nussberger 2009, 150.

⁸² Die Welt als sprachlichen Raum zu verstehen, impliziert ein philosophisches Paradigma, das auf Ludwig Wittgenstein zurückgeht. Gemeint ist jene berühmte These: „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ (§5.6; Wittgenstein [1918] 2006, 67) Es wäre auch interessant zu analysieren, inwieweit die Thesen von Paz von der Sprachphilosophie Wittgensteins geprägt wurden: Die Begriffe des Bildes und die Abbildungsfunktion der Sprache haben einen großen Einfluss auf die Theorie Marshall Urbans ausgeübt und darüberhinaus auf die Poetik des mexikanischen Autors. Bei Marshall Urban findet man folgende Paraphrasierung von Wittgensteins These: „In a very real sense the limits of my language are the limits of my world.“ (Marshall Urban 1939, 21) Hier ist gemeint, dass Wissenschaft, Literatur und andere Sprachformen einen anderen Zugang liefern, immer andere Welten entwerfen, aber bloß Symbolisierungen einer selben sind; ihre Kritik basiert auf verschiedenen Graden der Symbolik.

astro [...] La palabra es un símbolo que emite símbolos. El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra el hombre es una metáfora de sí mismo. (Paz 2003, 61)

Jedes Wort besitzt mittels seiner Metaphorik und Symbolik eine Kraft, die aus diesem ersten, mächtigen, vielfältigen und schaffenden Wort stammt. Diese Kraft der Schöpfung und dieses Werdens ist der Sprache und dem Menschen wesentlich. Im Inneren der alltäglichen Sprache ist jenes erste Werden, das allem zugrunde liegt. Der Ursprung dieser neuen Sprache des Alltags ist jener, in dem die Wörter immer *rebellisch* und unberechenbar sind. Erst durch die stabile grammatikalische Sinnggebung gelangt der Mensch zu seiner Konstituierung, die aber notwendigerweise aus diesem chaotischen, freien Ursprung folgt. Der Mensch ist ein Werdendes und mittels der Sprache ein Sich-Schaffendes: „Nuestra condición original es, por esencia, algo que siempre está haciéndose a sí mismo.“ (Paz 2003, 165) Das immer neue Sich-Schaffen und die andauernde Sinnggebung des Menschen ergeben sich aus der Trennung und als Folge von dieser einen ersten Sprache, die einst mit der Welt in einer ursprünglichen Übereinstimmung war. Aus der Einheit folgt die Vielfalt.⁸³ Der Mensch folgt der Fragmentierung dieser ersten Sprache, ein Motiv, das in einem exemplarischen Gedicht von *Libertad bajo palabra* wiederzufinden ist:

Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado (Paz 2014, 123)

Kurzum, bei Paz findet man eine genealogische Auffassung des Ursprungs der Sprache, nämlich indem er eine klassisch jüdisch-christlich aufgeladene Trennung zwischen einer originären und einer aktuellen Sprache postuliert.⁸⁴ Jene Trennung folgt einer klaren philosophischen Tradition, die u. a. auf Marshall Urban und Walter Benjamin zurückgeht.⁸⁵ Die Annahme einer originären Sprache bleibt immer am Horizont der

⁸³ Es ist unvermeidbar hier an die biblische Geschichte Babels zu denken, deren Folgen denen des Sündefalls ähneln. Der Zweck des Turmes war, den Himmel zu erreichen, „damit wir uns einen Namen machen; denn wir werden sonst zerstreut in alle Länder.“ (Gen. 11; 4) Dieser Versuch, das Schicksal und die Einheit des Reiches Gottes selbst zu bestimmen, führte zur Zerstreuung und zur Vielfalt.

⁸⁴ Diese Auffassung trägt klare Züge eines kabbalistischen Weltbildes, was der Theorie Paz' noch einen klareren mystischen Ton verleiht.

⁸⁵ Vom ersten weiß man explizit seinen direkten Einfluss auf Paz' sprachtheoretische Thesen in *El arco y la lira*. Walter Benjamins Einfluss kann man nur behaupten. Benjamins Thesen in seinem Aufsatz zur

Poetik Paz' und eröffnet zugleich die Problematik oder das Feld, an dem die Poesie zur Handlung kommen soll: *Die Poesie ist Zurückführung und Transzendierung zu dieser primären Sprache in der aktuellen Sprache*. Die frühere Sprache wird poetisch in der jetzigen anwesend, es geht um ein „dejar entrever ese origen“. (Schärer-Nussberger 2009, 150) Die ursprüngliche Sprache ist nicht nur eine historisch frühere Sprache, sondern ein ‚Früheres‘, das immer paradigmatisch die Sprache selbst konstituiert.⁸⁶ Man könnte diese Genealogie anthropologisch als eine Vertrauensproblematik des Menschen zur Sprache erklären: Der erste Zustand des Menschen ist einer des Vertrauens zur Sprache (bei der Benennung der Welt), um dann in seinem Exil zum Misstrauen der Sprache zu kommen.⁸⁷ Der Mensch vertraut bzw. misstraut demgemäß der realistischen Repräsentation des Wortes, d. h. der Beziehung Wort–Ding. Der Dichter ist dann mit der Tatsache dieses Exils konfrontiert und versucht, zurück zur Möglichkeit der Benennung, zurück zum Vertrauen auf das Wort zu gelangen. Der Kern der Sprache ist das Benennen, genau jene Tätigkeit, in der Wort und Gegenstand zusammenfallen. Es geht, Heidegger zufolge, beim Benennen nicht um eine Etikettierung der Welt: „Das Nennen verteilt nicht Titel, verwendet nicht Wörter, sondern ruft ins Wort.“ (Heidegger 1985, 18) Das Nennen schafft eine Welt, und durch die Sprache konstituiert sie sich erst. Es ist keine bloße Repräsentation sondern eher eine Re-Kreation. Die starke These ist aber, dass die Poesie ein Wiedervertrauen auf die Macht der Sprache ist. Der Dichter wird zu einer Art Erlöser, nämlich indem er zum verlassenen bzw. verlorenen Paradies zurückführen soll. Das Exil präsentiert sich in der aktuellen Sprache als ein Fehlen eines Vermögens der Sprache „de llamar a la presencia o de nombrar de *veras*“. (Paz 2003, 137) Die Sprache bekommt mittels der Poesie ihre komplette Macht zurück, nämlich ihre Macht die Welt durch ihr Benennen neu zu schaffen:⁸⁸

El poeta parte, pues de la imposibilidad: la imposibilidad de asirse de la realidad mediante meras nociones, la imposibilidad de hacer surgir el objeto nombrado en este momento preciso, con su carga de vivencia, con su fugaz y preciosa unicidad. (Paz 2003, 137)

Sprache beziehen sich auf eine jüdische Sprachmystik, die den Diskurs vieler Sprachtheorien beeinflusste. (Siehe Benjamin 1989)

⁸⁶ Es geht eher um „eine Frühe“, wie jene die von Martin Heidegger bezüglich Trakls Dichtung erwähnt wird: „Diese Frühe verwahrt das immer noch verhüllte ursprüngliche Wesen der Zeit.“ (Heidegger 1985, 53) Es geht um ein genealogisches Wesen, auf das sich im Falle Paz' das Wesen der Sprache wie hier das Wesen der Zeit stützt.

⁸⁷ Diese Erklärung stammt aus dem Text Marshall Urbans *Language and Reality*. (Siehe Marshall Urban 1939, 21ff)

⁸⁸ Hier wird mit Re-präsentation eine wieder Anwesend-Machen der Welt und nicht die Repräsentation als bloße Symbolisierung gemeint.

Die Macht der Wörter ist jene des Wieder-Erscheinen-Lassens der Welt, das Gegengift angesichts des Exils, die Rückkehr zur Welt. Der Mensch ist unfähig geworden, ihm fehlt die Wirksamkeit der originären Sprache, die Welt zu benennen, um sich dadurch eine Welt zu erschaffen. Der Dichter ist dann *unterwegs zur Quelle der Sprache*, zum ersten Zustand der Sprache, in dem diese sich immer neu schafft. Der Dichter geht aber darüber hinaus zur ersten und wahren Natur des Menschen als Werdendes. Und dieses Unterwegssein muss auch rhythmisch verstanden werden: „En la poesía de Paz, el acto de escribir responde a exigencias rítmicas afines a los pasos de un caminante.“ (Verani 2013, 13) Das Sich-Unterwegs-Befinden soll auch als ein stetes Im-Kommen verstanden werden, als ein Versprechen in der Gegenwart: Das Versprochene kommt in Form des Rhythmus an.⁸⁹ D. h. die Dichtung wird als ein Handeln bzw. eine Tätigkeit innerhalb der aktuellen Sprache verstanden. Sie wirkt auf unsere Sprache, auf den historischen Diskurs. Im Partikulären aktualisiert sich dieses allgemein Frühere, der Rhythmus des Kosmos *in* unserer Sprache. Der Mensch konfrontiert sich in jenem ursprünglichen Zustand mit einem vielfältigen Ganzen, mit dem Sein in seinen mannigfaltigen Formen.⁹⁰ Der Mensch in seinem Exil entfernt sich demzufolge nicht nur von dieser Ur-Sprache, sondern gleichzeitig von der Welt, vom Sein, und daher ist die Poesie eine Tätigkeit, die ontologische Folgen impliziert.⁹¹ Die Enthüllung des Rhythmus vollzieht sich in jener ersten Sprache als ein Enthüllen (und nicht Repräsentieren) der Natur in ihrer mannigfaltigen realen Form. Die Enthüllung des Rhythmus in der Poesie ist dann eine Wiedergabe, d. h. eine Rekreation der Dynamik der Welt und nicht ein intentionales Referieren auf die Realität.⁹² Die Wörter besitzen in dieser ersten Natur den

⁸⁹ Daher spricht Paz über den Rhythmus als eine Tendenz, eine Konvergenz, ein Fluss: „El ritmo es un imán.“ (Paz 2003, 76) Die Form des Flusses ist vielfältig, sein Ziel folgt allerdings klaren Prinzipien und Zielen.

⁹⁰ Jenes Verständnis der Welt wird bei Alain Bosquet in *Verbes et vertige* in seinem Kommentar zur lateinamerikanischen Dichtung und zur Dichtung Octavio Paz' als Ausdruck eines ‚néo-aztèque‘ bzw. ‚néo-maya‘ verstanden: „Car ce n'est pas de l'homme ni de ses morales qu'elle s'occupe; c'est, plus sismiquement, de sa présence au milieu de forces qui tour à tour l'écrasent et le justifient [...]. Entre le tigre et l'étoile, le volcan et le fleuve, l'homme et le calendrier, les constellations et les raz de marée, l'enfant et la fleur carnivore, les liens sont indissolubles [...].“ (Bosquet 1961, 186) Dieser Kommentar beinhaltet viele primitivistische Ansätze, die bei Paz zum Teil dekonstruiert werden, indem das Primitive als konstitutiver Teil des Rationalen verstanden wird. Darin gründet zum Teil auch die ganze poetologische Auffassung des mexikanischen Autors. (Siehe Paz 2003, 133)

⁹¹ „[L]a ruptura de la Palabra/sol no se concibe tan solo como una diversificación y multiplicación de lenguas, no afecta solo al lenguaje, sino también al Ser.“ (Schärer-Nussberger 2009, 141)

⁹² In Bezug auf die Wirksamkeit und die ontologischen Folgen des Rhythmus muss man hervorheben, dass dieser Begriff vermutlich aus Rabindranath Tagore stammt. In *El signo y el garabato* zitiert Paz aus Tagore: „El principio del ritmo, común a todas las artes, transforma la materia inerte en creaciones vivientes.“ (Paz 1991, 170) Es ist, wie gesagt, nicht irrelevant, dass die zweite Ausgabe von *El arco y la lira*, während des Aufenthaltes in Indien veröffentlicht wurde.

ontologischen Status eines Dinges, sie sprechen nicht *über* etwas anderes (sie referieren nicht), *sie sind*, indem sie den Rhythmus wiedergeben. Deswegen sagt Ruy Sánchez, dass „[l]a poesía [...] es un acto que es a la vez un cuerpo“. (Ruy Sánchez 2013, 112) Indem sie als Körper auf der Welt erscheinen, hören die Wörter auf zu referieren bzw. zu kommunizieren (sie sagen nichts mehr, sie sprechen nur), und enthüllen somit nur die Präsenz der Welt. In *El signo y el garabato* bezieht sich Paz auf diese Problematik und erklärt die Zurückführung der Wörter von der Repräsentation zur Welt folgendermaßen:⁹³ „Si el color y el dibujo son realmente una presencia, cesan de ser lenguaje y el cuadro regresa al mundo de las cosas.“ (Paz 1991, 36) Die Enthüllung bleibt aber immer *im Kommen*, nämlich indem diese innerhalb der Sprache, der Kommunikation vollzogen wird: „[E]l lenguaje en su realidad última, se nos escapa.“ (Paz 2003, 58) Man könnte sagen, indem man die oben eingeführte metaphorische Idee des Exils weiter denkt, dass der Mensch nie zurück ins Paradies kommen kann: Er befindet sich stets unterwegs, wie Odysseus, auf dem Weg zurück nach Hause. Man muss feststellen, dass die Rede von einer natürlichen Sprache nur eine Art Metaphorisierung einer nicht greifbaren Entität (des Poetischen) darstellt, die sich nur in Bildern erfassen lässt, wie jene des „Exils“ oder der „ersten Natur des Menschen“. Das faktische Zurückkehren zu diesem Zustand ist deswegen utopisch, aber nichtsdestotrotz in unserer Realität wirksam. Die poetische Sprache dieser Poetologie ist wenn auch poetisch so dennoch verständlich und drückt eine Wahrheit aus, die man unvermeidlich metaphorisch ausdrücken muss.

Der Rhythmus kann in seiner Enthüllung als eine Art Befreiung der Sprache von der Gewalt der statischen Grammatik, der referenziellen Semantik und der instrumentellen Vernunft verstanden werden. Es ist die Wiederherstellung der ursprünglichen Freiheit der Wörter, die aber in der Sprache immer als Befreiung *von etwas* konzipiert werden soll (und daher wird es nur als ein Versprechen konzipiert):⁹⁴ Freiheit vom Diskurs, von der Kommunikation, vom eindeutigen Sinn.⁹⁵ (Der Sündenfall lässt sich auch nicht

⁹³ Zum Präsenz-Begriff siehe Kapitel 2.1.2.

⁹⁴ Der Zufall als poetisches Mittel, z. B. im Surrealismus, ist ein gutes Beispiel für das Verständnis der Poesie als Befreiung, oder wie Paz in *El signo y el garabato* sagt, als „distracción liberadora“: „El azar no aparece en un espacio libre sino dentro de los carriles de las reglas; su función consiste en trastornar la regularidad de la escritura por interrupciones que distraen al poema de sus metas y lo orientan hacia otras realidades.“ (Paz 1991, 159)

⁹⁵ Die Freiheit des Wortes ist so wichtig im poetischen Werk Paz', dass diese im Titel der größten Gedichtsammlung, *Libertad bajo palabra*, zum Ausdruck kommt, und darin ist, so Alberto Ruy Sánchez, auch die Dichotomie zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen impliziert: „El título definitivo alude a una concepción paradójica de la libertad como algo necesariamente condicionado. [...] [L]a libertad de la

endgültig büßen.) Es bedeutet aber keine Befreiung vom Sinn überhaupt (da das ins Nicht-Menschliche führen würde), sondern um eine Erweiterung oder Maximierung der Sinnhaftigkeit, die an das Schweigen grenzt.⁹⁶ Die Poesie ist Enthüllung der Welt als mannigfaltiges und vieldeutiges Ganzes, aus dem das eindeutig Partikuläre entspringt. Der Sinn entspringt aus dem Rhythmus, der Rhythmus ist aber zugleich ein Sinn, nämlich ein nicht eindeutiger, sondern vielfältiger Sinn. Es ist die Welt, die voll möglicher Sinngebungen ist. Das Erfassen dieser Welt impliziert, phänomenologisch betrachtet, schon eine Sinngebung, oder mit Javier González gesprochen, „el sentido o la especificidad de los objetos son, en primera instancia, la proyección de las necesidades del hombre“ (González 1990, 30):

Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. [...] Así, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo el asir de la realidad. [...] A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad. (Paz 2003, 122)

Der Sinn der Welt ergibt sich nur als Einheit, als Synthese in der Wahrnehmung. Diese sinnhafte Wahrnehmung schafft eine Trennung des Menschen von der Realität durch die Apperzeption des Subjekts. Es geschieht eine Reduktion der Mannigfaltigkeit der Realität mittels der Wahrnehmung und der mit ihr einhergehenden Sinngebung in Bezug auf die Welt. Dagegen ist die Poesie eine Zurückführung dieser Sinneseindrücke zur totalen Sicht der Welt, zum Anderen, das nicht mehr da ist, zum Rest des Bewusstseins (vielleicht das Unbewusste?).⁹⁷ Es geht um die Erweiterung der Sinneseindrücke von der Welt: Plötzlich erscheint die Welt in ihrer rohen Form, in ihrer unheimlichen, riesigen und erhabenen Form.⁹⁸ Die totale Sicht der Welt vollzieht sich im und durch den Rhythmus. Der Rhythmus ist Ausdruck der Verkettung, d. h. der Einheit

poesía tiene que fluir entre precisas y muchas veces limitantes formas verbales para existir.“ (Ruy Sánchez 2013, 78)

⁹⁶ Zum Schweigen siehe Kapitel 2.2.2.

⁹⁷ Javier González bezieht sich auf die Trennung zwischen dem tatsächlichen Sinn der Welt und der Sinngebung des Menschen folgendermaßen: „Lo que muestra la lectura del poeta mexicano es que el pensamiento, de manera análoga al Universo, no tiene un centro verdadero; que todo centro es móvil y relativo [...] que el centro del mundo se encuentra en el corazón de cada hombre.“ (González 1990, 10) Später spricht González über die Irreduzibilität und das ‚Mysteriöse‘ der Realität gegenüber dem Bewusstsein: „Según el poeta, la realidad permanece misteriosa e inexplicable, a pesar de su clara presencia en el campo de la percepción.“ (González 1990, 30)

⁹⁸ Diese Erfahrung des Dichters mit der Welt wird bei Paz mit der mystischen Erfahrung des Religiösen verglichen: das *tremendum* (ein Begriff aus der Philosophie Rudolph Ottos), das erblickt wird, das Heilige, dessen Sicht zuerst erschreckend ist, die riesige Fülle der Welt, das Übererhabene: „El horror es asombro ante una totalidad henchida e inaccesible. [...] Lo horrible muestra las entrañas del ser.“ (Paz 2003, 143)

der Welt, indem diese Verkettung auf die ursprüngliche Einheit vor der Geburt der Gegensätze zurückführt (nämlich die Austauschbarkeit des Gegensätzlichen im Rahmen des Ganzen): Der Diskurs hingegen versucht auf *jenes anstatt des anderen* zu referieren. Der Rhythmus versucht, die rhythmische Einheit der Gegensätze durch das ‚Bild‘ zu enthüllen.⁹⁹ Die Poesie führt die Sprache folglich zu ihrer ursprünglichen signifizierenden Natur zurück, um dort ihre Semantik zu renovieren. Das vollzieht sich, so Paz, in der Sprache nur durch den Rhythmus. Als Schöpfung von Sinnhaftigkeit rebelliert die Sprache als Rhythmus von der Grammatik und von der Syntax, die ihr eine bestimmte Semantik zuschreiben:

Las palabras se conducen como seres caprichosos y autónomos. Siempre dicen «esto y lo otro» y, al mismo tiempo, «aquello y lo de más allá». El pensamiento no se resigna; forzado a usarlas, una y otra vez pretende reducirlas a sus propias leyes; y una y otra vez el lenguaje se rebela y rompe los diques de la sintaxis y del diccionario. (Paz 2003, 73)

Die Sprache bewegt sich und formt sich selbstständig, der Mensch versucht nur immer wieder, sie zu kontrollieren, indem er sie mittels des Denkens zu reduzieren versucht. In diesem Zitat ist mit ‚pensamiento‘ nicht bloß das logische Denken gemeint, sondern das Denken überhaupt: Das Denken bedient sich der Wörter, aber diese bewegen sich nicht innerhalb der Regeln der Logik, die Wörter bleiben immer im Werden, d. h. sie sind unberechenbar. Diese These widerspricht in der Sprachphilosophie dem logizistischen Projekt Freges, Russels, des frühen Wittgensteins und des Wiener Kreises: der Suche nach einer allgemeinen logischen Form der Sprache.¹⁰⁰ Paz stellt fest, dass wenn der Sprache eine Struktur zugrunde läge, dann wäre diese eine chaotische. Paz behauptet, dass die allgemeine Form eine unaussprechliche Form; und die Poesie jene Tätigkeit ist, die zu dieser Form bzw. zum Wesen der Sprache hinführt – die Poesie bedient sich aber nicht der Methoden der Analyse. Poesie ist Enthüllung und keine analytische Erklärung: Die Enthüllung der Sprache in ihrer rhythmischen, d. h. musikalischen und nicht intellektuellen Natur ist die Enthüllung ihres Wesens. Das Denken (‚el pensamiento‘) wird im obigen Zitat gegen die Sprache konzipiert, da dieses unvermeidlich innerhalb der Gesetze der Logik (der Satz des Widerspruchs usw.) arbeitet, die aber für das Erfassen der Realität und der Sprache unzureichend sind.¹⁰¹ Das Denken muss gegen sich selbst kämpfen, gegen seinen logischen Impuls, um zur Realität zurückzukommen.

⁹⁹ Zum Bildbegriff siehe Kapitel 2.1.2.

¹⁰⁰ Siehe Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* oder Freges *Über Sinn und Bedeutung*.

¹⁰¹ Diese These stützt sich auf die oben zitierte Stelle von *El arco y la lira*, in der von der Reduktion der Realität in der Wahrnehmung des Menschen die Rede ist.

Darin liegt die Problematik dieser These: Das Denken rebelliert gegen sich selbst, gegen seine logischen Sinngebungen in der Poesie, um das Wahre erfassen zu können. Das Denken übt in der Poesie Selbstkritik. Der Sinn des Diskursiven und des Analytischen umhüllt nur das Wahre der Realität, er vermag nur, auf sie hinzudeuten. „En efecto, el sentido apunta hacia las cosas, las señala, pero nunca las alcanza. Los objetos están más allá de las palabras.“ (Paz 2003, 120) Hingegen enthüllt der Rhythmus die ursprüngliche Auffassung der Welt, in der das Wort und das Ding zusammenfallen (im Benennen), und wodurch die Wörter den Rhythmus der Dinge selbst zum Ausdruck bringen: Der Rhythmus rückt den Menschen näher zur Welt, indem er eine Erweiterung seines Bewusstseins vollzieht.

La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona. (Paz 2003, 48)

Die Arbeit der Poesie an der Sprache ist eine der Befreiung vom logischen Denken, die gleichzeitig Kampf gegen den Sinn und darüberhinaus gegen die Sprache ist. Die poetische Sprache ist dann Sprache in einem Kampf mit und gegen sich selbst, sie ist eine Revolution gegen die Sprache.¹⁰² Es geht genauer um eine Handlung *gegen* die Sprache und *für* die Sprache, und darin liegt das Problematische und Paradoxe der Poetik Paz'. Man muss hervorheben, dass dieser Kampf zugleich Maximierung der Sinnhaftigkeit bedeutet, d. h. es wird nicht nur ein Sinn beabsichtigt, es geht nicht um die Mitteilung einer bestimmten Botschaft, sondern um die Enthüllung der schöpferischen Kraft der Sprache, d. h. es geht um den Ausdruck der Wörter in ihrer Freiheit und in ihrer Schöpfung anderer Bedeutungen, in der die Wörter sich rhythmisch und nicht argumentativ bewegen. Die Sprache tendiert dann zum Unsinn, jedoch nur als eine reinigende Tendenz.¹⁰³ Der Dichter versucht, mit dem Rhythmus eine Renovierung bzw. eine Reinigung des Diskurses oder der gesprochenen Sprache zu vollziehen. Es geht darum „[d]ar un sentido más puro a las palabras de la tribu“. (Paz 2003, 71)¹⁰⁴ Der Dichter bedient sich demzufolge der Sprache der Gemeinschaft nicht wie eines

¹⁰² In *Los hijos del limo* wird erklärt, dass das Revolutionäre für Paz sich auf diese Zurückführung der Sprache zu ihrem Ursprung bzw. zu ihrer Quelle gründet: „En realidad, el pasado no regresa: los hombres, por un acto voluntario y deliberado, lo inventan e instalan en la historia.“ (Paz 2003, 361) Die Zurückführung ist dann auch eine Erfindung, die Schöpfung des Künstlers.

¹⁰³ Die Thematik des Unsinnns wird durch den Bildbegriff verständlicher, der im folgenden Unterkapitel erklärt wird.

¹⁰⁴ Die hier gemeinte Reinigung soll, so Paz, auf allen Ebenen der Sprache verstanden werden: Ihre plastischen, klanglichen, affektiven und signifizierenden Ebenen. (Vgl. Paz 2003, 72)

Instrumentes, sondern renoviert sie, indem er sie zunächst zerstört.¹⁰⁵ Die Poesie arbeitet am und nicht mit dem Wort, indem sie versucht „reanimar en ella la dimensión viva y creadora que tenía en un principio“. (Schärer-Nussberger 2009, 143) Bei der Poesie soll es um eine Suche nach dem Sinn und gleichzeitig um einen Kampf gegen den Sinn gehen. Maya Schärer-Nussberger erklärt diesbezüglich, dass diese zwei Haltungen (die Suche und der Kampf) sich nicht widersprechen, sondern vielmehr gegenseitig komplementieren:

Cabe recordar aquí que la lucha contra la significación y la búsqueda de la significación no son empresas contradictorias sino complementarias. De esta forma, la búsqueda de la significación implica y presupone ya una previa puesta en entredicho de la significación. (Schärer-Nussberger 2009, 144)

Der Kampf der Poesie geht gegen eine gewisse Gewalt vor, die die Sprache (und darüberhinaus die Welt) zu simplifizieren versucht.¹⁰⁶ Gemeint ist die Gewalt der menschlichen Intentionalität oder der instrumentellen Vernunft, die alles zweckmäßig zu standardisieren versucht. Das poetische Wort versucht dagegen „denunciar esos mecanismos inherentes al proceso de la significación que desembocan en supuestas evidencias“. (Schärer-Nussberger 2009, 144) Ziel ist keineswegs das Eindeutige einer diskursiven Weltanschauung, sondern der Ausdruck der vieldeutigen Fülle der Welt.¹⁰⁷ Jene Fülle ist eine chaotische. Der Mensch vermag den inneren Rhythmus durch eine Tätigkeit zu hören, die sich gegen die instrumentelle und produktionsorientierte Arbeit des Intellekts mittels einer Art *aktiven Ablenkung* wehrt.¹⁰⁸

Asimismo, apenas nos olvidamos o exaltamos y dejamos de ser dueños de nosotros, el lenguaje natural recobra sus derechos y dos palabras o más se juntan en el papel, ya no conforme a las reglas de la gramática sino obedeciendo al dictado del pensamiento. (Paz 2003, 74)

Das Vergessen, das Sich-Ablenken und das Sich-Exaltieren sind Wege, um die natürliche Sprache spontan durch den Dichter zum Vorschein zu bringen. Das Wort ‚pensamiento‘ wird immer wieder anders verwendet: Hier bezieht sich das Wort nicht auf das logische Denken, sondern auf eine Art Antwort, die der Dichter notwendigerweise diesem inneren Impuls der Sprache gibt, um den Rhythmus zum Ausdruck zu bringen. Das

¹⁰⁵ „[E]l poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido. La poesía sería una empresa fútil y, al mismo tiempo, monstruosa [...]“. (Paz 2003, 72) Hier wird „sería“ gesagt, da es in der Poesie nur um eine scheinbare Zerstörung und gleichzeitig um die Reinigung der Sprache geht (Verminderung und Maximierung der Sinnhaftigkeit der Sprache).

¹⁰⁶ Zur Identifizierung der Prosa mit einer Gewalt gegen die Sprache siehe Paz 2003, 48.

¹⁰⁷ „Admiración callada delante de la diversidad de las cosas, la poesía es un decir plurívoco y admirado.“ (González 1990, 20)

¹⁰⁸ Siehe den Begriff der „actividad pasiva“ in Paz 2003, 240.

Denken ist hier ein wichtiger Bestandteil des Dichters in dieser passiven Aktivität der Ablenkung. Der Dichter lenkt sich von dem Zweck und den Simplifizierungen des Diskurses ab, um sich auf den Weg zu neuen Bedeutungen des Wortes machen zu können: Daher tauchen Begriffe wie, z. B. Schlaf, Drogen oder Wahnsinn auf, die als Mittel der poetischen Schöpfung dienen können.¹⁰⁹ Es ist der Verzicht auf eine Zielgerichtetheit, auf ein teleologisches Denken, d. h. auf das produktive Fortschrittsdenken der Moderne. Man sollte diese passive Tätigkeit als ein Antworten verstehen, indem es sich nicht bloß um eine Passivität handelt: In der poetischen Schöpfung „hay siempre una colaboración fatal y no esperada“. (Paz 2003, 165) Daher geht es trotzdem um ein bestimmtes, aktives Denken. Jene, bereits erwähnte von außen kommende, Kollaboration ist das Auftauchen der ersten Natur der Sprache, jener ‚otra voz‘ in unserer Sprache. Der Mensch reagiert auf diesen auftauchenden ‚Hauch‘ (‚el soplo‘) der Sprache, der zur Transzendierung und Verinnerlichung führt.¹¹⁰ Ein Gedicht von Paz mit dem Titel „Mientras escribo“ bringt diesen Gedanken auf den Punkt, indem es sich fast prosaisch auf den Akt des Schreibens bezieht:

Alguien escribe en mí, mueve mi mano
escoge una palabra, se detiene,
duda entre el mar azul y el monte verde. [...]
Pero este juez también es víctima
y al condenarme, se condena:
no escribe a nadie, a nadie llama,
a sí mismo se escribe, en sí se olvida,
y se rescata, y vuelve a ser yo mismo. (Paz 2014, 72)

Im zweiten Teil des Zitats sieht man klar die oben angesprochene Transzendierung und Verinnerlichung (‚desarraigo y vuelta‘): Sowohl das Andere als auch das Eigene spielen hier eine Rolle, genauso wie eine Passivität und eine Aktivität. In diesem ekstatischen Moment handelt der Dichter trotz seiner Quasi-Passivität bewusst, dessen „voluntad interviene poco o participa de una manera paradójica. [...] Libertad y fatalidad se dan cita en el hombre.“ (Paz 2003, 136) Gemeint ist hier ein Etwas, das der Dichter als eine Art Fatalität nicht kontrollieren kann (das passive Wahrnehmen des Rhythmus der Sprache) und zugleich etwas anderes, das aus der Freiheit des Dichters selbst entsteht (Schöpfung aus dem Leben, aus der eigenen Erfahrung).¹¹¹ Die Auffassung der poetischen inhärenten Antinomie zwischen Fatalität und Freiheit ist das, was Octavio

¹⁰⁹ Siehe einen späteren Text von Paz, in dem er sich explizit auf Drogen bezieht. (Paz 1977, 83ff)

¹¹⁰ „Nos echa afuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros.“ (Paz 2003, 136)

¹¹¹ „El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden.“ (Paz 2003, 167)

Paz vom Surrealismus trennt, indem er die Ideen der französischen Tradition über die rein passive *écriture automatique* kritisiert.¹¹² Die poetische Schöpfung ist viel mehr als eine bloße Passivität, sie ist eher eine passive Aktivität, sie ist ein Dialog mit der anderen unbewussten Stimme in uns: „[A]bandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya.“ (Paz 2003, 179) Es geht nicht bloß um ein Diktieren von dieser anderen Stimme, sondern vielmehr um ein aktives Zuhören, das zum schöpferischen Akt hinführt.

Die ‚andere Stimme‘ des Rhythmus ist eine, die nicht von unserer Intention abhängt, sondern eine, die auf unsere eigenen Natur zurückgeht, die eine sinngebende Natur ist.¹¹³ Der Mensch ist ein sinngebendes Lebewesen. Der Rhythmus ist mit einem, wenn auch nicht logisch fassbaren, so doch vorhandenen Sinn aufgeladen, den man eher im Werden verstehen soll:

[E]l ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelar. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. [...] El ritmo no es medida, sino tiempo original. (Paz 2003, 79)

Der Rhythmus ist nicht bloßes Maß, er besitzt eine Einheit, indem er eine Richtung und eine eigene Intensität besitzt. Der Rhythmus ist, wie schon gesagt, ein einheitlicher Fluss, eine Verkettung, deren Ursprung und Mündung indes unaussprechbar bleiben. Der Fluss lässt sich aber nicht messen. Wohl bemerkt geht es im Rhythmus um ein „algo así“, d. h. gemeint ist nicht eindeutig der musikalische Rhythmus, sondern etwas Ähnliches, vergleichbar mit einer Richtung: Er ist die Richtung des ersten Menschen, nämlich reines richtungsloses Werden, d. h. kein eindeutiges Werden zu etwas, sondern ein bloß unaufhörliches *devenir*. Dieses Werden ist nicht messbar bzw. dieser Fluss ist nicht kartographierbar. Daher die Metaphorik des Flusses ohne einen bestimmten Anfang und Ende. Er ist vielmehr die Richtung aller Richtungen des Menschen. Die Zeit und die Welt konstituieren sich durch den Menschen, nämlich durch seine vielfältigen Sinngebungen. Die Welt ist immer die menschliche Erfassung der Welt.

¹¹² Es gibt zahlreiche Studien von Paz über den Surrealismus und Studien zu seiner Beziehung zu dieser avantgardistischen Bewegung, die diese Kritik ausführlicher behandeln. Diesbezüglich äußert sich Diego Martínez Torrón zusammenfassend wie folgt: „Rechazo de las técnicas de escritura automática, pero aceptando el fondo teórico implícito que la sustenta – la analogía, relación sueño/vigilia, etc. Para Paz la creación se entiende como un fenómeno consciente, pre-meditado, aun cuando fundamentalmente depende de „otra voz“, cuyo origen es desconocido. La preocupación de Octavio Paz por desvelar este origen, no la encontraremos en otros escritores surrealistas.“ (Martínez Torrón 1980, 18-19) In *El arco y la lira* siehe den Teil über die Inspiration (Paz 2003, 176ff).

¹¹³ Siehe oben Zitat über die Natur des Menschen S. 28.

In *El arco y la lira* wird mehrmals betont, dass der Rhythmus ‚originäre Zeit‘ wäre, da es, nach Paz’ Auffassung vom Menschen, keine Welt und keine Zeit gibt, die nicht vom Menschen oder von der Sprache berührt wird. Gemäß der Tradition der kantischen Philosophie, die die Zeit als eine *innere*, reine Anschauungsform versteht (d. h. von dem Menschen auf die Welt projiziert und nicht absolut gedacht), werden bei Paz die Welt und die Zeit als intentional wahrgenommen. Die Welt und die Zeit sollen dementsprechend in ihrer reinen Form (im Rhythmus) als freie und nicht strukturell bestimmbare Intention gedacht werden. Mittels des Begriffs der Zeit wird eine konzeptuelle Verbindung zwischen Welt und poetischem Rhythmus in der Poetik Paz’ vollzogen: Indem die Poesie eine Rückführung zur reinen bzw. originären Zeit ist, enthüllt sie nichts anderes als die Welt bzw. den Kosmos selbst, nämlich jenen intendierten des Menschen.¹¹⁴ Die Geschichte und die Zeit sind sprachliche Produkte, die immer auf diesen einen Rhythmus zurückgeführt werden können, da dieser ihr Ursprung ist: der Wunsch, das Werden.¹¹⁵

Der Ausdruck des Rhythmus ist immer vielfältig und unerschöpflich, da er keinen bestimmten Sinn hat (er ist eben Richtung aller Richtungen des Menschen), er hat aber eine Einheit, die sich aus der Vielfalt ergibt: die Geschichte, die Individuen, das Partikuläre und die Künste sind vielfältig aber zugleich einheitlich, indem sie Ausdruck dieses Werdens und der Zeit sind. Das Unterschiedliche soll, wie im Bezug auf die Künste, als Beleg der Einheit dienen: „La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien *la subraya*.“ (Paz 2003, 45; meine Hervorhebung)¹¹⁶ Die Vielfältigkeit ist eine Folge der Unbestimmbarkeit des Sinnes des Rhythmus. Indem das Poetische(,) der nicht aussprechbare Sinn ist, sind alle seine Ausdrücke nicht vollkommene Enthüllungen von ihm: „El decir poético dice lo indecible.“ (Paz 2003, 125) Daher hebt er vielmehr die Vielfältigkeit der Einheit hervor, nämlich die Einheit des Unbestimmten. „En cada obra late, con mayor o menor intensidad, toda la poesía.“ (Paz 2003, 50) Diese These ist

¹¹⁴ Das Weltbild, auf das sich Paz in Bezug auf die Änderungen der Moderne bezieht, ist für den Menschen und die Geschichte konstituierend. Man kann die Welt, die Zeit und das Leben des Menschen überhaupt nicht von der Sprache und ihren Sinngebungen getrennt betrachten. Es ist nämlich die Sprache, die ein Weltbild schafft. (Vgl. Paz 2003, 252ff.)

¹¹⁵ In der späteren autobiographischen Schrift Paz’ *Itinerario* findet man folgende Aussage, die mit dieser Auffassung der Zeit viel zu tun hat: „Tal vez la historia no tiene ni finalidades ni fin. El sentido de la historia somos nosotros, que la hacemos y que, al hacerla, nos deshacemos. La historia y sus sentidos terminarán cuando el hombre se acabe.“ (Paz 1994, 17–18)

¹¹⁶ Heidegger bestätigt diese These, indem er über das eine nicht ausgedrückte Gedicht, das als Bedeutung aller Begriffe bleibt, schreibt: „Das Gedicht eines Dichters bleibt ungesprochen. Keine der einzelnen Dichtungen, auch nicht ihr Gesamt, sagt alles. Dennoch spricht jede Dichtung aus dem Ganzen des einen Gedichtes und sagt jedesmal dieses.“ (Heidegger 1985, 33)

Ausdruck des in der Poetik von Paz impliziten metaphorischen Unterwegs-Seins des Dichters, das oben eingeführt wurde. Die Dichtung ist ein akrobatischer Ausdruck des Nicht-Ausdrückbaren. Der Rhythmus ist Ausdruck des Menschen in seiner Vielfältigkeit, d. h. Ausdruck seines immer Anders-Werdens. Was in der Dichtung zum Ausdruck kommt, sind Folgen dieses Anders-Werdens, die selbstverständlich unerschöpflich sein müssen. Deswegen ist der Rhythmus nicht Metrik und soll demzufolge nicht metrisch verstanden werden:

Sostener que el ritmo es el núcleo del poema no quiere decir que éste sea un conjunto de metros. La existencia de la prosa cargada de poesía, y de muchas obras correctamente versificadas y absolutamente prosaicas, revelan la falsedad de esta identificación. Metro y ritmo no son la misma cosa. (Paz 2003, 90)

Ein Gedicht mit konsistenter Metrik ist nicht notwendigerweise eine poetische Enthüllung im Sinne Paz'. Metrik und Rhythmus sind nicht gleichzusetzen. Daraus folgt, dass eine formale Analyse wenig über den Inhalt eines Gedichts zu sagen vermag. Eine poetologische Abhandlung, die nur formal ist, könnte das Poetische nicht erfassen. Die Metrik ist bloße Folge des inneren Rhythmus, sie ist eine historisch stilistische und sogar disziplinäre Konsequenz, nicht aber das Wesen des Rhythmischen. Der Rhythmus ist eine poetische Eigenschaft im Sinne der Poesie Paz' und das bedeutet, nicht gattungsspezifisch. Diese Unterscheidung basiert auf jener zwischen reiner und nicht reiner Zeit (von Geschichte und metaphysisch genealogischer Zeit):¹¹⁷ Die Metrik ist Maßstab und nicht sinngebende Instanz. Der Rhythmus ist mit den messbaren Schlägen einer Trommel zu vergleichen, er muss einer Welt entsprechen und mit Sinnhaftigkeit aufgeladen sein. „En sí mismo, el metro es medida desnuda de sentido.“ (Paz 2003, 91) Als Maßstab hat die Metrik eine Referenz (deutet auf etwas hin), sie ist aber leer an Sinnhaftigkeit. Das entspricht dem Unterschied zwischen dem Prosaischen und Poetischen: Die Prosa ist bloße referierende Abstraktion (das Maß, das immer *eine* Bedeutung hat), die Poesie ist der Realität näher, entspricht einer Materialität, sie ist *in* der Welt. Indem sich die poetische Sprache gegen den Diskurs wendet, wendet sie sich zugleich gegen das Technische des Stiles und des Maßstabs, d. h. gegen das Geplante, das Abstrakte, das Instrumentalische und demzufolge das Ideologische. Vielmehr ist der Rhythmus jene Instanz, die „infunde vida al metro y le otorga individualidad“. (Paz 2003, 91) Er ist Ursprung der Messung, lässt sich aber nicht darauf reduzieren: Er ist messbar

¹¹⁷ „Los metros son históricos, mientras que el ritmo se confunde con el lenguaje mismo.“ (Paz 2003, 93)

und zugleich unmessbar. Die Messung ist die Reduktion der Sinngebung, eine Instrumentalisierung der Sprache und der Zeit zugleich.¹¹⁸

Die Entgegensetzung von Rhythmus und Metrik ist der zwischen ritueller und physikalischer bzw. zwischen mythologischer und messbarer Zeit analog. Octavio Paz behandelt im Kapitel über den Rhythmus ausführlich das Thema der Beziehung zwischen dem Mythos, dem Ritual und dem Rhythmus. Paz schreibt: „El ritmo era un rito. Sabemos, por otra parte, que rito y mito son realidades inseparables.“ (Paz 2003, 81) Diese drei Begriffe stehen in einer sehr engen Relation und spielen bezüglich der Zeit eine wesentliche Rolle. Das Ritual ist die Aktualisierung seiner nicht-historischen Beschreibung des Mythos und deswegen repräsentiert das Ritual eine Wiederkehr einer ursprünglichen Zeit in der aktuellen Zeit.¹¹⁹ Zwischen Ritual und Mythos herrscht eine Beziehung der Repräsentation (in diesem Sinne besser Rekreation), die rhythmisch ist:

El relato y su representación son inseparables. Ambos se encuentran ya en el ritmo, que es drama y danza, mito y relato, relato y ceremonia. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que los sostiene. [...] [E]l ritmo es inseparable del contenido concreto. (Paz 2003, 81)

Zwischen dem Ritual und dem Mythos herrscht ein rhythmisches Verhältnis. Das Ritual aktualisiert das Mythologische und führt es vom Allgemeinen zum Konkreten, genau wie die Dichtung das Poetische in das alltägliche Diskursive hereinlässt: Diese Aktualisierung vollzieht sich aber durch den zurückkehrenden Rhythmus, durch den Rhythmus zwischen dem ursprünglichen Mythos und dem entsprechenden Ritual, zwischen dem Grund und der Folge. Zwischen Mythos und Ritual vollzieht sich eine rhythmische Dialektik, die zyklisch ist. Dieser religiöse Zyklus steht parallel zur linearen historischen Zeit, beide Formen (linear und zyklisch) sind aber der Zeit wesentlich und der Rhythmus fügt sie zusammen.¹²⁰ Das Ritual bricht mit der historischen Kette des Kontinuums der Zeit und führt die zyklische Zeit ein, die als Renovierung der linearen Zeit dient. Es handelt sich um ‚zwei Kalender‘ des Menschen, den geschichtlichen und den mythologisch heiligen Kalender:

Uno rige la vida diaria y las actividades profanas; otro, los periodos sagrados, los ritos y las fiestas. El primero consiste en una división del tiempo en porciones

¹¹⁸ „Y la causa de esta común mutilación es que el lenguaje se nos vuelve útil, instrumento, cosa.“ (Paz 2003, 72)

¹¹⁹ Vgl. Paz 2003, 81.

¹²⁰ Karl Hölz erklärt die paradoxe Zeit des Rhythmus bei Paz folgendermaßen: „Fortschritt und Rückschritt, Wechsel und Wiederholung halten sich die Waage. Das mythische Zeitgedenken ist in die Unbestimmtheit der Bewegung eingegangen. [...] Die Wirkung des Gedichts beruht auf seiner Eigenschaft, sich in ständiger Metamorphose auf seinen mythischen Ursprung hin zu bewegen.“ (Hölz 1984, 351)

iguales: horas, días, meses, años. [...] En el calendario sagrado, por el contrario, se rompe la continuidad. [...] A diferencia de la fecha profana, la sagrada no es medida sino una realidad viviente. (Paz 2003, 83)

Es gibt einen messbar-kontinuierlichen und einen rhythmisch-religiösen Kalender des Menschen; letzterer entspricht zugleich einer heiligen und lebendigen Zeit. Für Paz ist die Poesie dem Religiösen sehr nah und soll als ein verwandter Bereich verstanden werden. Nicht nur das Mystische (das mit der totalen Sicht und Enthüllung der Welt viel zu tun hat), sondern auch das Ritualhafte der Religion spielt dabei eine Rolle. Eine analoge Ähnlichkeit herrscht zwischen der ‚fiesta‘ und der Poesie. Die Opposition zwischen physikalisch messbarer und mythologisch kultureller Zeit ist mit dem Menschlichen untrennbar verbunden, da beide dem Menschen inhärent sind. Die zweite ist eine natürlichere als die erste, was der Opposition diskursiver und poetischer Sprache entspricht. Die profane Zeit (jene der Geschichte) ist eine sterile und im strengen Sinne unbedeutende Messung der Zeit,¹²¹ deren religiöse Brechungen einen Rhythmus etablieren, der aus der Sinnggebung des Kosmos, aus der signifizierenden Natur des Menschen stammt: Es ist die ritualhafte Enthüllung einer Zeit, die zurückkommt, um die aktuelle ‚wiederzugebären‘ (‚re-engendrar‘).¹²² Es geht in der Poesie dann um jene Zeit der Schöpfung (der Benennung der Welt und des Sich-eine-Welt-Erschaffens des Menschen durch das Benennen): „el tiempo en que hablar es crear. O sea: volver a la identidad entre la cosa y el nombre“. (Paz 2003, 62) Indem die Poesie die Zeit wiedergebiert und die Geschichte re-noviert, wird verständlich, wieso der Mythos, und damit die Poesie, als Gründung des Volkes verstanden werden soll.¹²³ Indem die Poesie als Ausdruck des wiederkehrenden ursprünglichen Rhythmus des Ganzen verstanden wird, ist diese wiederkehrende Einheit, so Lelia Madrid, der Punkt der Entstehung von allem, auch der Gesellschaft.¹²⁴

Die zwei Kalender sind aber zur gleichen Zeit gültig, genau wie jenes genealogisch ‚Frühere‘, das oben genannt wurde. Die erste Zeit ist paradigmatisch und virtuell-anwesend in unserer Zeit. Der Mythos schwebt sozusagen über der Geschichte und

¹²¹ Interessant ist hier zu betrachten, dass diese messende sukzessive Zeit auch ihren Ursprung im Ritualhaften hat: Die messenden Kalender beruhen auf religiösen Zyklen. Das Jahresende wird im Osten und im Westen anders verortet, das unterstützt aber die These Paz', da für ihn der Mensch notwendig aus diesen drei Handlungen besteht: Werden, Abstrahieren und Renovieren, bzw. um mit Deleuze zu sprechen, Territorialisierung, Deterritorialisierung und Reteritorialisierung.

¹²² „El tiempo – el tiempo creador de vida y no vacía sucesión – había sido re-engendrado.“ (Paz 2003, 81)

¹²³ Die Wörter der Dichter werden Ausdruck und zugleich Fundament der Gemeinschaft, und die Geschichte ist dann die Inkarnierung dieser Wörter. Ohne Poesie haben die Geschichte der Gemeinschaft und die Poesie selbst kein Fundament, keine Basis. (Vgl. Paz 2003, 190)

¹²⁴ Vgl. Madrid 1991, 142.

markiert den Rhythmus ihres Ablaufes. Das Irrationale (hier das Religiös-Mythische) taucht immer wieder in unserem Kontext auf, um sich ins Historisch-Diskursive einzuführen: „La ‚mentalidad primitiva‘ se encuentra en todas partes, ya recubierta por una capa racional, ya a plena luz.“ (Paz 2003, 133) Zum empirischen Beweis dieser allgegenwärtige poetische Erfahrung, bedient sich Paz der genealogischen Instanz unserer Kindheit oder unseres Vermögens verliebt zu sein.¹²⁵ Im Menschen ändert sich im Laufe der Zeit nichts an seiner Natur, wir bleiben im Inneren Kinder und Verliebte, unbemerkt aber, solange diese Seite von uns nicht an die Oberfläche rückt.¹²⁶ Unsere verdrängte Natur aktualisiert sich als Brechung, als rhythmische Brechung im Alltag bzw. in der kontinuierlichen Zeit.¹²⁷ Diese Brechung vollzieht sich in der Kollision von den drei Zeiten der chronologischen Zeit:

El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. (Paz 2003, 87)¹²⁸

Der Rhythmus ist Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit und synthetisiert somit das, was wir sind. Das Zusammenklappen der Linie der Zeit ist das, was Octavio Paz als die ‚Präsenz‘ (presencia) bezeichnet, und die im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt wird.¹²⁹ Es ist die ewige nicht sukzessive Zeit, die in die Geschichte abrupt eintritt, indem die Regeln des logischen Denkens und vor allem der Satz des ausgeschlossenen Widerspruchs plötzlich auch nicht mehr gelten. Auf diesem logischen Satz gründet aber das Narrative der Geschichte. Der Satz des ausgeschlossenen Widerspruchs behält die Kontinuität, weil dieser die Identität der Singularitäten zusammenhält. P ist nie Nicht-P und markiert mit seiner Beharrlichkeit den kontinuierlichen Verlauf der Zeit. Die Sicht der Ewigkeit schafft eher analogische Verhältnisse zwischen dem Partikulären und dem

¹²⁵ Bezüglich der poetischen Erfahrung schreibt Paz in der Einleitung: „No es necesario ser un místico para rozar esta certidumbre. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado.“ (Paz 2003, 50)

¹²⁶ „El hombre no cambia y la naturaleza humana es la misma siempre: amor, odio, temor, miedo, hambre, sed.“ (Paz 2003, 134)

¹²⁷ Im Spätwerk Paz', in *La llama doble*, findet man dieses Motiv der Zirkularität der Zeit des Gedichtes wieder: „En el poema, la linealidad se tuerce, vuelve sobre sus pasos, serpea: la línea recta deja de ser arquetipo en favor del círculo y la espiral. Hay un momento en el que el lenguaje deja de deslizarse y, por decirlo así, se levanta y se mesa sobre el vacío [...]“. (Paz 1995, 11)

¹²⁸ Was die Nähe zwischen Poesie und Mythos noch ausdrücklicher zeigt, ist eine Stelle im selben Buch, in der in einer sehr ähnlichen Art und Weise die Rede vom Mythos ist: „El mito es pasado que es futuro dispuesto a realizarse en un presente.“ (Paz 2003, 84)

¹²⁹ Das Erblicken der Präsenz und die Auflösung des Kontinuums der Zeit kann auch mittels psychoaktiver Drogen erreicht werden, eine These, die man in Paz' Buch *Corriente alterna* finden kann: „La droga nos devuelve al centro del universo, punto de intersección de todos los caminos y lugar de reconciliación de todas las contradicciones. El hombre regresa, por decirlo así, a su inocencia original. El tiempo se detiene, sin cesar de fluir [...]“. (Paz 1977, 82-83)

Ganzen, und das Partikuläre bekommt dann nur in Bezug auf den Kosmos eine gewisse Intensität, eine Präsenz aus dem Ganzen, was aber nichts mit einer endgültigen Feststellung des Wesens der Dinge zu tun hat. Das Einzelne bekommt eine Intensität im Kontext eines Ganzen, auf diese Weise soll der Rhythmus verstanden werden. Die Präsenz ist eine Zeit, die man sich zirkulär oder kugelförmig vorstellen soll, und deren Entfaltung die kontinuierliche historische logisch nachvollziehbare Zeit verursacht, die sich aber immer wieder in dieser rhythmischen Entfaltung renoviert. Diese Zeitkonzeption Paz' stammt sehr wahrscheinlich vom Konzept des Brahman in der indischen Philosophie. In *Vislumbres de la India* findet man z. B. folgende Aussage: „El absoluto, el principio en cuyo seno se disuelven todas las contradicciones (Brahman), no es esto, ni esto ni esto'. Ningún predicado le conviene, todos lo limitan.“ (Paz 2012, 144) Das Absolute, das hier auch im Begriff des Brahman als Quelle der Zeit verstanden wird, kann Paz zufolge auch mit dem christlichen Heiligen gleichgestellt werden, das hier im Sinne Rudolf Ottos gedacht wird: Gemeint ist ein Heiliges, das vor dem Ursprung der Trennung zwischen dem Intelligiblen und Nicht-Intelligiblen ist und das sich nicht völlig rational erklären lässt. Das Heilige ist auch Grund vielfältiger Ausdrücke (der Liebe, der Poesie, der Religionen, mystischer Erfahrungen), die dieses aber nie erschöpfen könnten:

Lo sagrado trasciende la sexualidad y las instituciones sociales en que se cristaliza. Es erotismo, pero es algo que traspasa el impulso sexual; es un fenómeno social, pero es otra cosa. Lo sagrado se nos escapa. Al intentar asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Otro tanto ocurre con amor y poesía. (Paz 2003, 147)¹³⁰

Das transzendente Heilige ist dem Poetischen, der Liebe und dem Erotismus wesentlich und geht ihnen voraus. Das Heilige des Poetischen macht das Transzendente der Dichtung aus. In der Poesie durchblicken wir für einen kurzen Augenblick dieses vorzeitliche Heilige, und jener Moment ist ein rhythmischer Bruch der kontinuierlichen Zeit. Im Alltag kommt die Poesie zur Emergenz: Die Zeit des Alltags wird klar, wird beleuchtet, ‚das wahre Leben‘ kommt zum Ausdruck, unser Sein. Und so kommt im Leben das wahre Leben zum Ausdruck; es ist nämlich das Alltägliche, das plötzlich intensiv wird: Seine erste wahre Natur (sein Rhythmus) enthüllt sich wie eine

¹³⁰ Die Art wie Erotismus, Liebe und Poesie zueinander in Beziehung stehen, wird ausführlich in *La llama doble* behandelt. In diesem Buch geht es um eine Art Poetologie des Erotischen im Gegensatz zu *El arco y la lira*, in dem es eher um eine Erotik des Poetischen geht. Die Sehnsucht nach Alterität, die Transzendierung des Alltäglichen usw. werden anhand der Geschichte des Erotischen mit dem Poetischen verglichen. (Siehe Paz 1995)

Epiphanie. Daher geht es um ein *anderes* Leben im alltäglichen Leben, das im Endeffekt dasselbe Leben ist.¹³¹ Ein seltsamer Begriff der Alterität liegt dieser Auffassung zugrunde, die gewissermaßen den Ton der postmodernen Philosophie antizipiert: Das Natürliche und Wahrste des Lebens ist das Fremde im Leben, was letzteres zur Renovierung führt und es im Werden hält. Ein Beispiel wäre der Fall von Lewis Carolls Alice, der Gilles Deleuze auch Anlass zur philosophischen Schöpfung gegeben hat. Alice ist ein einleuchtendes Beispiel, weil sie jenes Mädchen ist, das die Alterität im Alltag durchblickt, und dessen Erfahrung Paz mit jener mystischen und poetischen Begegnung mit dem Heiligen vergleicht:

La extrañeza es asombro ante una realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca visto. Las dudas de Alicia nos muestran hasta qué punto el suelo de las llamadas evidencias puede hundirse bajo nuestros pies. [...]. Las dudas de Alicia no son muy distintas a las de los místicos y los poetas. (Paz 2003, 140–141)

2.1.1.1. Exkurs: Der romantische Paz

Der Bruch in der Zeit und die Verzerrung des logischen Denkens vonseiten des Rhythmus implizieren gleichzeitig eine Unterbrechung oder eine Suspension der Ausbreitung der Moral,¹³² einer Moral vom Guten und Bösen:¹³³ Das hängt mit dem Verschwinden der relativen Gegensätze zusammen (bei der Rückkehr zur Urzeit), wodurch eine Kritik des Dogmatismus vollzogen wird.¹³⁴ Das ist die wahre Kritik des Diskurses vonseiten der Poesie, ihr subversiver Charakter. Am Horizont dieser Auffassung scheint eine Rousseau'sche romantische Stimme zu sprechen. Gemeint ist hier vor allem der Text von Jean-Jacques Rousseau *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, wo in einer ähnlichen Art und Weise wie bei

¹³¹ Das Ursprüngliche bedeutet im Jetztigen auch einen Bruch, genauso wie das Jetztige aus einem Bruch mit dem Ursprünglichen entstanden ist. Aus dieser Paradoxie entsteht der Alteritäts-Begriff Paz'. In *Los hijos del limo* schreibt Paz: „El regreso al tiempo del principio, el tiempo anterior a la ruptura, entraña una ruptura.“ (Paz 2003, 361) Das Zurückkommen ist immer ein Werden, ein Anders-Werden; das ist das Poetische: ein Zurückkommen und gleichzeitig ein irgendwo anders Gehen in die Zukunft.

¹³² In *Los hijos del limo* findet man folgende Aussage in Bezug auf die romantische Tradition: „[L]a exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia.“ (Paz 2003, 361) Hier wird selbstverständlich nicht der Begriff der Moral bei Paz gemeint, dessen Bedeutung bei von jenem der Ethik ununterscheidbar ist. Die Moral wird bei Paz nicht eindeutig verstanden, während das Ethische so gut wie nie erwähnt wird. Hier wird mit Moral das unveränderlich Dogmatische gemeint.

¹³³ Es steckt ein nietzscheanischer Ton in den Argumenten Paz', der noch ausführlicher zu analysieren wäre, insbesondere das Motiv der Umkehrung der Moral. Der Rhythmus als Brechung mit der Moral hat mit der Metaphorik der „otra voz“ zu tun, was in *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* klar zu sehen ist: „[N]o pocas veces, y casi siempre a pesar suyo, los escritores violan ese código [moral] y dicen lo que no se puede decir. Lo que ellos y sólo ellos tienen que decir. Por su voz habla la otra voz: la voz réproba, su verdadera voz.“ (Paz [1982] 2004, 17)

¹³⁴ Die dogmatisch strukturierte Welt bricht beim Einbruch des Poetischen zusammen: „El «mundo de aquí» está hecho de contrarios relativos. Es el reino de las explicaciones, las razones y los motivos. Sopla el gran viento y se rompe la cadena de las causas y los efectos.“ (Paz 2003, 137)

Paz der gemeinte frühere Naturzustand im Kontext einer Kritik der Modernisierung thematisiert wird. Nicht umsonst wird der Text des französischen Philosophen selbst in *Los hijos del limo* als Beispiel frühromantischen Denkens präsentiert.¹³⁵ Die Zurückführung des Menschen zur Unschuld des Vorgeschichtlichen ist eine Idee, die besonders von romantischen Motiven durchzogen ist. Gemeint ist jene „nostalgia de una palabra perdida en el origen de los tiempos“ (Paz 1991, 43),¹³⁶ die Paz eher allgemein in Bezug auf die Moderne hervorhebt, die aber explizit auf die deutsche Frühromantik zurückgeht.¹³⁷ Die Einflüsse der deutschen Frühromantik auf die Poetik Octavio Paz' sind zahlreich, besonders in seinem Buch *Los hijos del limo*, lassen sich aber schon in *El arco y la lira* sehr klar verfolgen.¹³⁸ Im Text ist die Rede von einem sogenannten ‚Projekt Novalis‘, das sich bis zum Surrealismus erstreckt. Paz bezieht sich auf dieses Projekt nicht wie auf eine literarische Epoche, er meint vielmehr damit eine „dirección del espíritu humano“. (Paz 2003, 242) D. h. jede künftige Poesie muss, so Paz, eine Antwort auf die frühromantische Tradition liefern, in der eine besondere Art vom Leben konzipiert wurde.¹³⁹ Es vollzieht sich allgemein in der Romantik etwas, das im Kern von Paz' Poesie-Verständnisses steckt: Es geht im romantischen Projekt um „la necesidad de suprimir la dualidad entre sujeto y objeto“ (Paz 2003, 172), es geht um einen Bruch mit dem logischen Denken der Gegensätze, indem die Passivität und die Aktivität sich versöhnen.¹⁴⁰ Darüber hinaus handelt es sich um ein Projekt, das das zu retten versucht, was oben geschildert wurde: die poetische Seite des Menschen bzw. den Paz'schen Rhythmus. Die Enthüllung des Rhythmus als die passive Aktivität ist das, was laut Paz im Kern der Poetik Novalis' zum Ausdruck gebracht wird.

¹³⁵ Vgl. Paz 2003, 361.

¹³⁶ Interessant ist, dass dieser Gedanke, laut Christian Schärf, auch im Inneren des Phänomens des Essayismus steckt. (Vgl. Schärf 1999, 11) Es wäre wichtig zu überprüfen, ob dieser ‚Utopismus‘ der Moderne bzw. der Romantik dem Essay als literarische Form zugrundeliegt; eine Frage, die uns im Folgenden beschäftigen wird.

¹³⁷ Die Zeit der Frühromantik ist, so Paz in *Los hijos del limo*, „el tiempo antes del tiempo, el de la ‚vida anterior‘ que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas.“ (Paz 2003, 371)

¹³⁸ Javier González erklärt, dass Paz sich selbst der Tradition zuordnet, in der die Romantik und später der Surrealismus zu verstehen sind. Nämlich zu jener Tradition, die die Kunst als autonomen Blick auf die Realität zu postulieren versucht. (Vgl. González 1990, 33) Saúl Yurkiévich ist der Meinung, dass die „estética romántica ésta permanecerá como convicción, creencia o nostalgia a lo largo de su obra [de Octavio Paz]“ (Yurkiévich 1971, 74), was die Wichtigkeit dieser Tradition im Werk des Mexikaners noch stärker betont.

¹³⁹ Die Romantik, schreibt Paz in *Los hijos del limo*, „[s]i no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir.“ (Paz 2003, 385) Gemeint ist jenes Paz'sche Verständnis des wahren Lebens, das in der Romantik zum Projekt geworden ist.

¹⁴⁰ „El poeta es al mismo tiempo, el objeto y el sujeto de la creación poética: es la oreja que escucha y la mano que escribe lo que dicta su propia voz.“ (Paz 2003, 172)

Was der Romantik zugrunde liegt, ist eine spezifische Auffassung des Menschen, die diesen als ein poetisches Wesen überhaupt verstehen möchte.¹⁴¹ Am Grunde des Poetischen befindet sich der Mensch, eine These, die im Kern der Paz'schen Poetik zu finden ist. Bei William Blake findet man dieses Menschliche folgendermaßen ausgedrückt: „The true Man is the source, he being the Poetic Genius.“ (Blake 1966, 99) Der „poetic Genius“ ist der Grund aller Religionen, aller Sprachen und aller Formen von Menschen. Daher schreibt Paz in *Los hijos del limo*: „los poetas románticos fueron los primeros en afirmar [...] la anterioridad histórica y espiritual de la poesía“. (Paz 2003, 378) Das Dichterische als Enthüllung dieses ‚Genius‘ soll dann nur das Wahre offenbaren, d. h. die erste und einzig wahre Natur des Menschen, seine poetische bzw. seine unschuldige Natur.¹⁴² Unschuld, weil es sich um jene kindliche Haltung zur Welt handelt, jene, in der der Mensch die Welt benennt.¹⁴³ Bezüglich der Romantik und William Blakes erklärt Paz in *El arco y la lira*:

El hombre original es inocente y cada uno de nosotros lleva en sí a un Adán. [...] La misión del poeta es restablecer la palabra original, desviada por los sacerdotes y los filósofos. [...] La verdad no procede de la razón, sino de la percepción poética, es decir, de la imaginación. (Paz 2003, 232)

Der erste Mensch ist ein Schuldloser, der unschuldige Adam, der in jedem von uns steckt. Die Aufgabe des Dichters ist, diesen ersten Menschen und seine damalige Sprache wie eine platonische Wahrheit zum Vorschein zu bringen. Ganz im Sinne des mexikanischen Autors, geht es hier bei der poetischen Enthüllung in der Romantik um eine Offenbarung des Wortes und somit des Menschen in seiner ersten Natur, die sich, wie gesagt, im und durch den Rhythmus vollzieht. In *Los hijos del limo* findet man eine Formel, die diese These auf den Punkt bringt, es geht um die „sensibilidad“, die die Frühromantiker verbunden mit dem Körperlichen ins Zentrum stellen, was in enger Beziehung zum Natürlichen, Signifikanten und Vordiskursiven des Rhythmus-Begriffes bei Paz steht.¹⁴⁴ Es gibt gleichwohl Unterschiede zwischen Octavio Paz und dem Denken

¹⁴¹ „Para los romanticos el hombre es un ser poético.“ (Paz 2003, 173)

¹⁴² Der von Javier González hervorgehobene Begriff der ‚metáfora epistémológica‘ passt sehr gut zu dem hier gemeinten Begriff der Wahrheit. „La ‚metáfora epistemológica‘ es una forma cabal de conocimiento que se encuentra en la base de la relación del hombre con la realidad que lo circunda.“ (González 1990, 13) Die Poesie wird in erster Linie als Wissen wahrgenommen, wohlbemerkt aber als nicht diskursives Wissen.

¹⁴³ Im Gedicht „Niña“ wird diese Figur des Kindes als schöpferischer Mensch exemplarisch vorgeführt: „Nombras el árbol, niña. / Y el árbol crece, lento y pleno, [...] Nombras el agua, niña. / Y el agua brota, no sé dónde, [...]“. (Paz 2014, 43)

¹⁴⁴ Vgl. Paz 2003, 359-360.

der Romantik:¹⁴⁵ Paz sieht diesen Unterschied zwischen ihm selbst und der Romantik hauptsächlich in den verschiedenen Verständnissen des Menschen. Die Romantik sieht im Menschen etwas Spezifisches, der bei Paz hingegen als ein Werdendes, Dynamisches und ferner als das Werden der Welt überhaupt verstanden wird: „[E]l hombre no es una cosa y menos aún una cosa estática [...] el hombre sin cesar avanza y cae, y a cada paso es otro y él mismo.“ (Paz 2003, 181) Wenn die Romantiker den Menschen als das Zentrum des Poetischen verstehen möchten, denkt Paz weiter und versteht dieses Menschliche als ein Werdendes, nicht als ein vollkommen Ausdrückbares, sondern als immer sich Schaffendes.¹⁴⁶ Es muss aber der Romantik zugute gehalten werden, dass diese für Paz die erste programmatische, reale Öffnung zum *Anderen* in der Moderne vollzieht, nämlich zum Vergessenen bzw. Anderen des Menschen in der Poesie.¹⁴⁷ Als veranschaulichendes Beispiel kann man das Werk Novalis' *Hymnen an die Nacht* kurz betrachten, in dem man die Rede über das Andere (die Nacht) aufgeladen mit dem Motiv der Wiederkehr („selige Rückkehr“ Novalis [1800] 1977, 139) und des Menschseins wiederfinden kann.¹⁴⁸ In diesem Werk Novalis' wird man mit einer Rede über „den Brunnen der Quelle“ (Novalis 1977, 137), über ein ewiges und heiliges Licht konfrontiert, nach dem das lyrische Ich eine klare Sehnsucht hat, die mit den oben angeführten Ideen des Exils und der Rückkehr des Poetischen in Einklang steht.¹⁴⁹ Man findet in diesem Gedicht sehr deutlich die Dichotomien und den klaren Ausdruck einer

¹⁴⁵ Es gibt selbstverständlich nicht nur einen Unterschied zwischen der romantischen Tradition und dem mexikanischen Autor. In *El signo y el garabato* findet man eine andere Kritik Paz' an der Romantik, die trotzdem viel mit dem hier hervorgehobenen Unterschied zu tun hat: Die Romantik war von der Idee der kollektiven Dichtung besessen, sie konnte aber letztlich ihrer Obsession mit dem Subjekt nicht entkommen, bzw. diese nicht überwinden. (Vgl. Paz 1991, 156) Das Subjekt bleibt als unumgängliches Paradigma bestehen, und es lässt sich somit nicht der ganze Rahmen des Werdens (das Andere des Subjekts) erfassen.

¹⁴⁶ Dagegen kann man in der Einleitung zum Buch von Silvio Vietta und Dirk Kemper zur ästhetischen Moderne eine entgegengesetzte These finden, die die Idee Schlegels hervorheben, „daß diese [romantische] Literatur eine ‚progressive Universalpoesie‘ sei, die immer ‚im Werden‘ begriffen ist: ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ (Vietta/Kemper 1998, 23) Das romantische Verständnis Schlegels ist demgemäß den poetologischen Ansätzen Paz' sehr nahe, obwohl der Mexikaner hier einen klaren Unterschied im Menschenbegriff aufzeigen möchte. Die These Paz' hängt aber selbstverständlich von seiner eigenen Lektüre der deutschen Romantik ab.

¹⁴⁷ Die Sehnsucht der Moderne nach dem poetisch Verlorenen kommt in der Romantik zum Handeln, zur Verwirklichung. Die Moderne und ihre Suche nach dem Anderen wird im Leben poetisch realisiert und das kann man als das Projekt der Romantik im Sinne Paz' verstehen. (Vgl. in *Los hijos del Limo*, Paz 2003, 385ff)

¹⁴⁸ „[...] liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht [...].“ Novalis 1977, 135.

¹⁴⁹ „Gerade die Dichtung ‚enthüllt‘ die Sehnsucht [so Paz] nach dem ‚Verlorenen Paradies‘.“ (Hölz 1984, 354)

Melancholie und Nostalgie zum Früheren bzw. zum Transzendentalen wieder.¹⁵⁰ Es ist eine Sehnsucht nach einem Natürlichen, das immanent bleibt und zur Enthüllung tendiert:

Fest unter Bergen lagen die Ursöhne der Mutter Erde. Ohnmächtig in ihrer zerstörenden Wuth gegen das neue herrliche Göttergeschlecht und dessen Verwandten, die fröhlichen Menschen. Des Meers dunkle, grüne Tiefe war einer Göttin Schooß. In den krystallinen Grotten schwelgte ein üppiges Volk. Flüsse, Bäume, Blumen und Thiere hatten menschlichen Sinn. Süßer schmeckte der Wein von sichtbarer Jugendfülle geschenkt [...] ein ewig buntes Fest der Himmelskinder und der Erdbewohner rauschte das Leben, wie ein Frühling, durch die Jahrhunderte hin – [...]. (Novalis 1977, 141-143)

Diese Welt bleibt am Ende als ein „entsetzliches Traumbild“ (Novalis 1977, 143), deren Abwesenheit aber mächtig bleibt und hier in ihrer Negativität mittels der Figur der Nacht beschwört wird („Zu Ende neigte die alte Welt sich.“ Novalis 1977, 145). Schon in der Geburt des Menschen und in seiner Vertreibung aus dem Paradies kündigt sich die Erneuerung des Menschen an. Das Abwesende kehrt zurück wie der Rhythmus, und diese Rückkehr ist an sich das Wichtige, das Poetische. Novalis' Dichtung wird (genauso wie jenes von Octavio Paz hoch geschätzte Gedicht Quevedos „Heraclito cristiano“)¹⁵¹ als Ausdruck des exilierten bzw. des ohnmächtigen einsamen Zustands des Menschen gelesen. Der Exilierte sehnt sich nach dem Licht und nach der grünen Vergangenheit des Paradieses. „Kannst du mir zeigen ein wenig treues Herz? hat deine Sonne freundliche Augen, die mich erkennen? [...] Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht?“ (Novalis 1977, 137-139). Das wird durch die Vergangenheitsform der oben zitierten Stelle deutlich, die an den Ton der genealogischen Erklärung der Sprache bei Paz erinnert. Die Sehnsucht nach dem Vergangenen, das aber immer paradigmatisch auf die Gegenwart als ihre negative Konstitution bezogen bleibt, ist ein romantisches Motiv, das in Paz' Poetik gestisch zum Ausdruck gebracht wird. Die *Hymnen* Novalis enden mit einem klaren Bezug auf die katholische Religion,¹⁵² und es ist genau dieser religiöse

¹⁵⁰ Die berühmte Schrift Novalis' „Die Christenheit oder Europa“ beginnt schon mit dem nostalgischen Ton einer Zeit, in der immer eine Einheit herrschte, der christlichen Vergangenheit: „Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war [...]“ Novalis [1826] 1992, 124.

¹⁵¹ Als Beispiel folgende Strophen des Gedichts: „Dudosos pies por ciega noche llevo, / que ya he llegado a aborrecer el día, / y temo que hallaré la muerte fría / envuelta en (bien que dulce) mortal cebo.“ (Quevedo 1995, 19) „¿Dónde podré esconderme de tu saña, / sin que el rastro que deja mi pecado, / por dondequiera que mis pasos llevo, / no me descubra a tu rigor de nuevo?“ (Quevedo 2005, 21)

¹⁵² Paz betrachtet diese Rückkehr ins Religiöse im Projekt Novalis' bzw. in der Frühromantik im Kontext eines neuen Europas: „[E]s un proyecto de reforma histórica: la creación de una nueva Europa, hecha de la alianza de catolicismo y espíritu germánico.“ (Paz 2003, 234) Man sollte die Lektüre der Romantik Paz' näher analysieren, die sicherlich eine persönliche ist, was aber hier über die Forschungsfrage hinausgehen würde.

Ton, der im Paz'schen Poetischen verkündet wird und der sich unter Berufung auf eine irrationale und religiöse Erfahrung gegen das Diskursive wendet.¹⁵³ Das rein Religiöse wird als eine irrationale und nicht-diskursive Instanz verstanden, indem Paz sich an Rudolf Ottos Religionsphilosophie und insbesondere an seinen Begriff des ‚Numinosen‘ anlehnt, mittels dessen postuliert wird, dass ein irrationaler Teil vom Heiligen sich immer dem Rationalen entzieht.¹⁵⁴ Die Poesie wird dabei im romantischen Sinn als eine Tätigkeit des Menschen verstanden, die eng mit der Wahrheit und mit dem Religiösen verbunden ist. Das Poetische befindet sich eher auf der Seite der Praxis, insofern diese im Leben das Wahre enthüllt und somit einen Fuß in der Geschichte hat:¹⁵⁵ Sie ist wahres Leben, da sie den natürlichen Rhythmus unseres Lebens zum Ausdruck bringt. Poesie ist für Paz „realidad práctica plena de sentido“. (González 1990, 13) Das kann man als Erbe der Romantik verstehen und als das, was den Surrealismus auszeichnet und was von Paz hervorgehoben wird:¹⁵⁶ Die Poesie wird ins Zentrum des Lebens gesetzt, da sie die Enthüllung des wahren Lebens ist.

La experiencia de la otredad abarca dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión, presente en todas las manifestaciones del ser, desde las físicas hasta las biológicas. En el hombre ese ritmo se expresa como caída, sentirse solo en un mundo extraño, y como reunión, acorde con la totalidad. [...] Solos o acompañados hemos visto al Ser y el Ser nos ha visto. ¿Es la *otra vida*? Es la verdadera vida, la vida de todos los días. (Paz 2003, 260)

Der Welt liegt eine rhythmische Dynamik der Kommunion und der Trennung zugrunde, deren Erfahrung aber dem wahren Leben, der Erfahrung mit dem Sein entspricht. Der Rhythmus enthüllt jenen ersten Zustand, in dem der Mensch sich als Subjekt von der Welt trennt, in dem der Mensch sich selbst schafft. Das geschieht durch die Wiederversenkung (Kommunion) in das Sein und die Trennung (Einsamkeit) vom Kosmos, die sich mittels der Sprache vollziehen (wie es aus dem oben Gesagten folgt). Die Poesie ist der Rhythmus der Systole und Diastole unserer Schöpfung von und in der

¹⁵³ Im Exkurs im Unterkapitel 3.2. wird auch gezeigt, wie dieser religiöse Ton immer wieder in der modernen Poesie eine Rolle spielt.

¹⁵⁴ Siehe Otto 1922, 1ff.

¹⁵⁵ Ein klares Beispiel der historischen Wichtigkeit des Poetischen ist das politische Projekt Novalis', das Paz in seinem Buch postuliert. (Vgl. Paz 2003, 234) Darüberhinaus geht es bei der Rückkehr ins Katholische nicht um eine historische Rückkehr, sondern um eine Erneuerung in der Vergangenheit: „Pero no se trata de un regreso a Roma, sino de algo nuevo, aunque inspirado en la universalidad romana.“ (Paz 2003, 234)

¹⁵⁶ Paz schreibt, dass die Romantik eine „tentativa por insertar la poesía en el centro de la historia“ (Paz 2003, 235) war, was sich dann im surrealistischen Programm weiterentwickelt hat: „transformar la vida en poesía y operar así una revolución decisiva de los espíritus, las costumbres y la vida social – no es distinto al proyecto de Friedrich von Schlegel y sus amigos: hacer poética la vida y la sociedad“. (Paz 2003, 238) Die Folgen der beiden Bewegungen sind andere, beide sind aber bloß Projekte einer praktischen Poesie. (Vgl. Paz 2003, 239)

Welt, d. h. sie ist unsere reale und wahre Natur, die an eine ursprüngliche Zeit erinnert. Das Wiederauftauchen dieses ‚Früheren‘ impliziert zugleich das Wiedererscheinen unseres wahren Lebens als werdende Wesen, dieser *anderen* Zeit, die wie die mythologische nicht messbar ist. Aus dem Umstand, dass die Romantik dieses Projekt der Renovierung des Lebens übernimmt, folgert Paz, dass jede Poesie auf die Fragen der Romantik zu antworten versuchen muss: „El poema futuro, para ser deberas poema, deberá partir de la gran experiencia romántica.“ (Paz 2003, 243)¹⁵⁷ Aber als Projekt soll man hier betonen, dass es sich um eine Rückkehr des Rhythmus handelt, der unvermeidlich im Kommen bleibt. Wenn diese Rückkehr indes in diesem Projekt konzeptuell erfassbar wäre, wäre das Rückkehrende schon längst angekommen, würde sich klar und deutlich bestimmen lassen: Eine Tatsache, die dagegen spricht, ist die dichterische Art des poetologischen Schreibens in der Frühromantik, über den Surrealismus bis hin zu Octavio Paz.

Den romantischen Thesen Paz’ folgend, kann man sich fragen, *wie* diese Sprache konkret aussieht, wenn der Rhythmus die erste Natur der Sprache enthüllt: Man kann festlegen, dass jene nicht-diskursive Sprache Züge der Musik tragen muss. Wie schon oben gesagt wurde, geht es im Rhythmus um die Betonung des Signifikanten, d. h. der Materialität der Sprache. Der Rhythmus-Begriff besitzt zugleich auf einer unmittelbaren Ebene die Konnotation des Musikalischen. Paz betont an mehreren Stellen die Wichtigkeit des Hörens in der Poesie: Es geht um ein Hören und Sehen und nicht um ein Verstehen.¹⁵⁸ Das Musikalische hebt den performativen Charakter der Poesie auf, ihre Sinnlichkeit vor ihrer Sinnhaftigkeit; Sinnlichkeit aber, die höhere Sinnhaftigkeit ist. Die Poesie muss *gesagt* werden, bzw. sie muss erscheinen: „Digo revelación y no explicación.“ (Paz 2003, 72) Später schreibt Paz: „Comprender un poema quiere decir, en primer término *oírlo*. [...] Leer un poema es *oírlo* con los ojos; *oírlo*, es verlo con los oídos.“ (Paz 2003, 294) Das Poetische kann nicht ein Abstraktes bleiben, es *ist* nur im Hören und Sagen der Poesie, d. h. indem es zum Ausdruck gebracht und rezipiert wird. Poesie ist Rhythmus, weil diese als Ausdruck verstanden wird: „La poesía no se siente: se dice. O mejor: la manera propia de sentir la poesía es decirla.“ (Paz 2003, 192) Poesie

¹⁵⁷ Es wird betont, dass in der romantischen Poetik und vor allem bei Schlegel, das Poetische weder historisch, noch gattungsgemäß, noch präskriptiv verstanden wurde, was mit der Auffassung Octavio Paz in Einklang steht. Das wird behauptet, da diese in einem engen Bezug zur Sprache des Menschen überhaupt steht. (Vgl. Preminger/Brogan 1993, 1078). Die Wichtigkeit dieser Behauptung führt sogar zur folgenden starken These: „The view that language, and thus human reason, were poetic in origin allied poetics with the very possibility of all arts and sciences and located poetry at the starting point of human history.“ (Preminger/Brogan 1993, 1078)

¹⁵⁸ Vgl. Paz 2003, 72.

wird nicht als etwas gefühlt, worauf diese sich bezieht oder was nicht ausgedrückt wurde, sie drückt sich *tatsächlich* in der Dichtung aus und sie sagt *nichts anderes* als das, was sie tatsächlich sagt. Wenn sie etwas anderes sagen würde, d. h. wenn ihr Sinn außerhalb wäre, dann könnte man auf diesen Sinn in einer anderen Art und Weise verweisen. Dann wäre der partikuläre Ausdruck, sprich die besondere Aufgabe der Dichtung unnötig, irrelevant und sogar obsolet. Das, was die Musik ausdrückt, lässt sich auch nicht anders erklären als durch das, was sie *de facto* zum Ausdruck bringt: Der musikalische Ausdruck ist selbsterklärend. Das wäre der theoretische Grund, um den Ursprung der Dichtung, der Musik und des Tanzes als denselben zu erkennen: „En su origen poesía, música y danza eran un todo.“ (Paz 2003, 268) Die erste Natur der diskursiven Sprache als eine musikalische zu verstehen, ermöglicht zugleich eine gewisse Trennlinie zwischen Musik und Dichtung zu ziehen: „Pero la poesía no es música ni pintura. La música de la poesía es la del lenguaje; sus imágenes son las visiones que suscita en nosotros la palabra, no la línea ni el color.“ (Paz 2003, 270) Der Rhythmus ist als Ausdruck der ersten Sprache gleichzeitig der Ausdruck des Musikalischen der diskursiven Sprache. „La palabra del origen es por sobre todo palabra rítmica, palabra reconciliada con los ritmos cíclicos del cosmos.“ (Yurkiévich 1971, 82) Die Musik der Sprache ist dann der Ursprung der Sprache, und diese Musik ist der Rhythmus. Daher muss der Rhythmus als Musik der Sprache, mit der Sinnhaftigkeit der Sprache zugleich aufgeladen sein. Er ist Sprache und etwas mehr. Er muss als Bruch mit dem Prosaischen zur Erscheinung kommen und diesen Bruch zum Klingen bringen.¹⁵⁹

Im Folgenden wird versucht, aus dem ‚Wirbel‘ der Argumentation in *El arco y la lira*, einige begriffliche Linien zu markieren, die den Begriff des Rhythmus betreffen und die den theoretischen Hintergrund des im folgenden Kapitel besprochenen Begriffs des Bildes herausstellen. Die wichtigsten Thesen wären folgende:

- (a) Die Poesie ist Ausdruck des Rhythmus.
- (b) Die Sprache ist Grund der Schöpfung und der Natur des Menschen, der Trennung vom Menschen und von der Welt und der Möglichkeit der menschlichen

¹⁵⁹ In *El signo y el garabato* erklärt Paz, dass das poetische Analogische sich aus diesem Dazwischen zwischen Sprache (Sinnhaftigkeit) und Präsenz (dem Nichtreferenziellen) ergibt. Die Analogie ergibt sich aus den Beziehungen zwischen den Zeichen („signos“), die hier immer nur auf andere Zeichen referieren, und deren letzte Referenz als eine Transzendenz bleibt (die reine Präsenz): „[E]l signo tántrico, como todos los signos, es un puente, y ese puente nos conduce a otro signo: no a la presencia sino a las puertas de la presencia.“ (Paz 1991, 56)

Rückkehr in sie. Die Sprache ist Trennung von der Welt und stiftet zugleich Zugang zu ihr.

- (c) Der Menschen gibt, von Natur aus, der Welt einen Sinn. Die Welt ist unerschöpflich und mannigfaltig und reduziert sich nicht auf die Sinnhaftigkeit der Sprache.
- (d) Die erste Natur der Sprache ist eine rhythmische, die die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit ausdrückt. Der Rhythmus ist Ausdruck des freien Werdens der Welt.
- (e) Der Rhythmus ist vieldeutig im Gegensatz zur Eindeutigkeit des Diskurses. Der Rhythmus ist insofern Reinigung *und* Maximierung des semantischen Inhalts der Sprache. Es gibt zwei Formen von unterschiedlicher Intensität der einen Sprachlichkeit des Menschen.¹⁶⁰
- (f) Der Rhythmus bewegt sich durch Analogie. „Ritmo es relación de alteridad y semejanza: este sonido *no* es aquél, este sonido es *como* aquél.“ (Paz 2003, 293)
- (g) Die Konstitution der Konzeptionen der Zeit, der Welt und des Menschen ist eine einzige und diese ist sprachlich.
- (h) Der Rhythmus ist Ausdruck einer mythischen Zeit, die rhythmisch-zirkulär und nicht historisch-linear ist. Seine Brechungen in der Geschichte führen dieselbe zur Erneuerung und Konstituierung überhaupt.
- (i) Der Rhythmus impliziert eine Rückkehr zu einer früheren und wahren Natur des Menschen. Diese These verweist auf einen Diskurs, der auf die deutsche Frühromantik zurückgeht.
- (j) Der Rhythmus ist nicht-diskursiv und performativ und in diesem Sinne der Musik verwandt.

Der Rhythmus-Begriff versucht im Allgemeinen, das Nicht-Diskursive der poetischen Sprache zu erfassen. Um das zu schaffen, bedient sich Paz eines metaphysisch-philosophischen Diskurses, der aber die endgültige Fassbarkeit dieses Begriffes nicht ermöglicht. Die Absicht wird trotzdem klar: Indem der Rhythmus auf ein Nicht-Diskursives referiert, das das Diskursive konstituiert, lässt sich seine Bedeutung nicht diskursiv fassen. Schließlich wird das Gedicht das ursprüngliche Nicht-Diskursive allein durch den Rhythmus zur Enthüllung bringen können. Der Rhythmus-Begriff stellt eine

¹⁶⁰ Saul Yurkiévich spricht über „dos clases de palabras“ (Yurkiévich 1971, 77). Näheres dazu siehe Yurkiévich 1971, 77f.

klare These auf: Es geht im Endeffekt in der Literatur, und in der Kunst überhaupt, um das Ausdrücken des Wesens der Sprache, das aber nicht diskursiv bzw. rational ist.

Die Sprache spricht. Wie ist es mit ihrem Sprechen? Wo finden wir solches? Am ehesten doch im Gesprochenen. [...] Rein Gesprochenes ist jenes, worin die Vollendung des Sprechens, die dem Gesprochenen eignet, ihrerseits eine anfangende ist. Rein Gesprochenes ist das Gedicht. (Heidegger 1985, 14)

Das nicht diskursiv ausdrückbare Wesen der Sprache wird in der Dichtung enthüllt. Dann lässt sich die Frage stellen, wie man überhaupt poetologisch darüber sprechen kann. Worin liegt aber dieses Nicht-Diskursive und Irrationale des Wesens der Sprache? Das Irrationale dieses Wesens wird jedoch mittels des Bild-Begriffes deutlicher.

2.1.2. Die Präsenz und das Bild

*Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.*
Octavio Paz¹⁶¹

Wenn der Rhythmus mittels der Analogie den größeren Rahmen des Kosmos zum Ausdruck bringt, wird dieses Ganze durch das Bild zur Einheit. Das Bild ist das, was die Einheit des Gedichtes bzw. des Ausdruckes der Poesie ausmacht. Die Schöpfung in der Dichtung vollzieht sich als Schöpfung von Bildern, d. h. die Dichtung wird als eine synthetische und nicht analytische Tätigkeit verstanden. Das Poetische ist Assemblierung und nicht Auseinanderlegung.¹⁶² Das Poetische rebelliert gegen das analytische Denken und führt zurück in die postulierte ursprüngliche Einheit, in jene Einheit, in der es noch keine Gegensätze gab.¹⁶³ Die Einheit, in der das Sprechen noch nicht ‚dieses‘ vom ‚anderen‘ unterscheidet.¹⁶⁴ Das Bild führt zurück zur Einheit der Gegensätze, es ist zugleich das ursprünglich Vorausgesetzte der Gegensätzlichkeit, daher

¹⁶¹ Paz 2014, 203.

¹⁶² Die These des Synthetisierens des Poetischen rührt wahrscheinlich von Paz' Faszination für die Konkretheit und Einheit des Haikus her. (Vgl. Ruy Sánchez 2013, 87) Es ist mittels des Bildes, jenes, das die Konkretheit und Einfachheit der Dichtung ermöglicht, wodurch das Vielfältige der Welt eine Einheit bekommt.

¹⁶³ Hier werden zunächst nur die theoretischen Aspekte besprochen. Eine interessante erweiternde Frage wäre aber, inwieweit man in der Dichtung von Paz ein solches Bild wiederfinden kann. Diesbezüglich spricht Javier González über die „frecuente [...] calificación de objetos con adjetivos que se suponen contradictorios con las propiedades elementales de dichos objetos“ (González 1990, 23) in der Dichtung Paz', was aber ausführlich zu analysieren wäre. In *El arco y la lira* selbst sind jedoch keine regelpoetischen Anweisungen zur Schöpfung des Bildes vorhanden. Im Unterkapitel 3.2. wird ein Gedicht Paz' präsentiert, an dem sich das Bild untersuchen lässt.

¹⁶⁴ Dieses Sprechen sagt nichts und sagt alles zugleich; es ist gleichzeitig Schweigen und Schreien.

spricht Paz über das Zurückgehen zur immer schon vorhandenen *Quelle* der Sprache.¹⁶⁵ Die Totalität des Kosmos, die im Gedicht zum Ausdruck gebracht werden soll, enthüllt sich im Bild, insofern als es die Geburt der Welt überhaupt zum Ausdruck bringt (zwischen Sinn und einheitlichem Chaos, zwischen Prosa und Poesie): „Esta doble tendencia combate sin cesar en cada poema e impulsa al poeta a jugarse el todo por el todo del poema en una imagen cerrada como un puño.“ (Paz 2003, 107) Das Bild ist geschlossen, weil es mit der Referenzialität der Sprache bricht, indem es auf sich selbst und zugleich auf ein Vielfältiges referiert, nämlich auf seinen Ausdruck des Ganzen des Kosmos. Das Ganze des Kosmos, als eine Dynamik zwischen Gegensätzen, realisiert sich im Gedicht als eine Einheit, indem das Gedicht dieser Dynamik ein Zeichen („signo“) gibt. Das Zeichen drückt das Ganze aus, deren Form es selbst ist. Dieses Zeichen ist das Bild. Man findet eine ausführlichere Beschreibung dessen, was Paz mit Bild meint, in der Analyse, die er im Text von Mallarmés Gedicht mit dem Titel „El soneto en ix“ macht. Dort findet man folgende Erklärung: „En el drama natural, la realidad se realiza en un proceso que la deshace y la rehace; en el acto poético, la realidad se realiza como Idea: deja de ser proceso y se convierte en signo.“ (Paz 1991, 88) Es sind die analogischen Verhältnisse des Kosmos (die Diastole und Systole des Kosmos), die im Bild eine Einheit bekommen und durch das Zeichen zu einer „forma final“ geführt werden.¹⁶⁶

Das Diskursiv-Gegensätzliche ergibt sich aus der Referenzialität der Sprache, aus ihrem Vermögen, das und nicht jenes zu zeigen, z. B. das Weiße und nicht das Schwarze, usw. Diese Referenzialität teilt die Welt auf, sie schafft Grenzen. Das Bild ist der synthetische Ausdruck der Pluralität des Menschen und seiner Welt, nämlich indem es die synchrone gegensätzliche Komposition des Universums zum Ausdruck bringt: „[T]oda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real.“ (Paz 2003, 114) Indem es sich von einer eindeutigen referenziellen Bedeutung *entfernt*, indem es zur allgemeinen Form des Kosmos *tendiert*, verliert das Partikuläre nicht seine Konkretheit, seine Bedeutungen werden aber

¹⁶⁵ Das folgt aus der Tatsache, dass Sprache ohne Gegensätze keine Sinnhaftigkeit besitzt. Das Bild als Synthese der Gegensätze ist Widerspruch und zugleich Geburt des Sinnes, im Bild und allgemein in der poetischen Erfahrung passiert folgendes: „[L]os elementos racionales se dan al mismo tiempo que los irracionales, sin que sea posible separarlos sino tras una purificación o interpretación posterior.“ (Paz 2003, 152)

¹⁶⁶ Zum Begriff des ‚Zeichens‘ gäbe es noch viel zu sagen, was aber außerhalb des Interessensbereichs der vorliegenden Arbeit liegt.

erweitert, bzw. renoviert.¹⁶⁷ Das Partikuläre erfährt in der Einheit mit dem Rest des Kosmos, die *Möglichkeit* anders zu sein bzw. anders eingegrenzt zu werden. Hugo Verani hebt hervor, dass „la poesía emana de lo individual para alcanzar lo universal“ (Verani 2013, 23), d. h. im universellen Rahmen des Werdens des Kosmos (in der großen Analogie des Kosmos). Das referenziell Diskursive wird zu seinem sinnhaften Ursprung in die Einheit zurückgeführt, ohne selbst total zu verschwinden:

Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular [...]. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de la contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. (Paz 2003, 115)

Das Partikuläre verliert seinen Sinn nicht im Bild, vielmehr wird es erweitert. Das Bild steht damit im Dialog mit dem Diskursiven, bzw. das Bild fordert vielmehr das Diskursive heraus, indem es die diskursive Determinierung des Partikulären zu deterritorialisieren versucht. Daher spricht Javier González von einer „miedo inconsciente a las revelaciones de la poesía“. (González 1990, 7)¹⁶⁸ Das Bild fordert unser Denken heraus, es ist aber kein Unsinn. Es versucht vielmehr den Sinn in eine Art ‚Übersinn‘ zu überführen, nämlich in eine Verbindung mit dem Ganzen der Wirklichkeit. Jener Übersinn steht dabei in enger Beziehung zum Rhythmus. Das Bild ist die Wiedergabe der Gegenstände in ihrer ontologischen Präsenz in der Welt: Der Unsinn, die Referenz und das Bild verhalten sich zur Realität auf eine unterschiedliche Art und Weise, die verschiedene Distanzen zu dieser behalten. Die *Referenz* impliziert eine für das Referieren notwendige Distanz zwischen den Wörtern und der Realität; der *Unsinn* besitzt keine Brücke oder Verbindung mehr zur Realität (er ist das Nicht-Intelligible); hingegen tendiert die Distanz zwischen poetischem *Bild* und Realität gegen Null. Die Distanz konvergiert in die Inexistenz und sie ist, wohlbemerkt, nicht die riesige zerrissene Distanz des Unsinnns.¹⁶⁹ Wie sollte man diese infinitesimale Distanz verstehen? Der Sinn des Poetischen ist das Gedicht selbst, es handelt sich fast um eine Verräumlichung des Sinnes bzw. um eine Kristallisierung, die nicht mehr auf ein Außerhalb von sich selbst referiert. Die Poesie versucht keine referenzielle bzw. repräsentative Abstraktion zu liefern. Die Abstraktion ist nämlich jene, die die Realität aufteilt, simplifiziert und diese von ihrer Pluralität mutiliert. „[E]l poema no abstrae la

¹⁶⁷ Wohlbemerkt ist dieses beschriebene Verfahren des Bildes dem des Rhythmus sehr ähnlich. Der Bildbegriff ist aber expliziter als jener des Rhythmus. Die Grenzen zwischen diesen zwei Begriffen sind allerdings nicht so stringent.

¹⁶⁸ „unbewussten Angst vor den Offenbarungen der Poesie.“ [Meine Übersetzung]

¹⁶⁹ Vgl. Paz 1995, 125-126.

experiencia: [...] es un instante henchido de toda su particularidad irreductible [...].“ (Paz 2003, 190) Deswegen ist das Bild weder logisch noch dialektisch oder analytisch zu verstehen, vielmehr ist das Bild ein Bruch mit diesen Denkfiguren, die der Sprache inhärent sind.¹⁷⁰ Der Bruch vollzieht sich durch die Eliminierung der Referenz, die durch das Synthetisieren des Gegensätzlichen vollzogen wird. Die Referenz der Abstraktion ist dann nicht nur die Aufteilung der Welt, das Schaffen der Gegensätze, sondern sie kann als eine Bezeichnung für die Distanzierung von Mensch und Welt verstanden werden. Hingegen führt uns das Gedicht zurück in die Welt, und zwar durch die Zurückführung des analytisch Referenziellen auf das Faktische.

Obwohl die Bilder nicht unsinnig sind, haben sie trotzdem keine eindeutige Bedeutung. Die übersinnhafte Bedeutung des Bildes vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen, auf denen sie einen besonderen Wert bekommt: Das Bild stammt aus einer konkreten Erfahrung in der Welt, aus seiner *Bestimmtheit*, aus einer objektiven Realität, aus seiner realen *Konsistenz*, aus einer partikulären von jeder Disziplin getrennten Wahrheit, aus seiner eigenen *Logik*, und aus seinem Ausdruck der Welt und des Menschen, aus seiner *Relevanz*.¹⁷¹ Diese vier Aspekte sollen, so Paz, dem Bild seine Partikularität und seinen Wert auf der Welt verleihen. Es ist wichtig zu bemerken, dass das Bild eine eigene Natur besitzt, und sich nicht extern erklären lässt: weder sprachwissenschaftlich, noch geschichtlich, philosophisch, logisch, usw. Die Logik des Bildes ist eine, die in der klassischen Logik als widersprüchlich bzw. unlogisch zu verstehen wäre; es handelt sich um eine Logik, in der wahr und falsch, Sein und Nicht-Sein gleichzeitig gültig sein können. Es handelt sich um die poetische Logik der oben genannten Analogie: „Todo objeto, todo ser, mantiene relaciones con los otros; relaciones sutiles pero que no son desveladas por la lógica ni el análisis racional.“ (González 1990, 22) Das Bild schafft ein synthetisierendes Bild der Welt, d. h. man gelangt zur Sicht der Welt in ihrem Ursprung, vor jeglicher, durch die analytische Sprache geschaffenen, Trennung, die in der Welt etwas intentional zeigen möchte. Das Bild ist Ausdruck der Welt vor ihrer ‚Kerbung‘.¹⁷²

¹⁷⁰ Zu den Argumenten Paz', wieso sein Begriff des Bildes weder logisch, noch analytisch oder dialektisch zu verstehen ist, siehe Paz 1995, 114-116.

¹⁷¹ Für die ausführlichen Beschreibungen der Sinnebenen des Bildes siehe Paz 2003, 122. Das Hervorheben der Aspekte der Bestimmtheit, Konsistenz, Logik und Relevanz folgt einer persönlichen Lektüre.

¹⁷² Hier ist der Begriff von Deleuze und Guattari der ‚Kerbung‘ in *Milles Plateaus* gemeint. (Siehe Deleuze/Guattari 1989, 592ff) Die Entgegensetzung zwischen Poesie und Prosa teilt mit der Entgegensetzung zwischen dem Glatten und dem Gekerbten bei den französischen Philosophen sehr große konzeptuelle Ähnlichkeiten, die einer vergleichenden Analyse wert wären.

Man kann eine referenzielle Intention immer anders ausdrücken: Der Diskurs ist immer in andere Worte übersetzbar, da das Ausgesprochene als solches nicht das Primäre ist, sondern das, was damit beabsichtigt wird. Beim Gedicht fallen die Wörter mit der Bedeutung zusammen: Das Gedicht wird nicht für etwas gesagt, sondern ist autonom bzw. Ausdruck von sich selbst. Deswegen ist das Gedicht als *selbsterklärend* zu verstehen. Das Bild referiert auf nichts anderes als auf sich selbst. Diese These unterminiert jeden Versuch einer mit anderen Worten beabsichtigten endgültigen Erklärung oder Erläuterung eines Gedichtes (was aber noch im dritten Kapitel ausführlicher behandelt wird):

El sentido de la imagen [...] es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes. (Paz 2003, 124)

Der Sinn des Poetischen sind ihre Bilder und das Bild lässt sich nicht anders erklären; sein Sinn wird unmittelbar durch das Bild selbst in seiner Faktizität, Materialität und Dinglichkeit erfasst. Ein Objekt der Welt kann nicht bloß mittels eines anderen Objekts ersetzt werden. Es gibt eine Art Unübersetzbarkeit bzw. Unersetzbarkeit der Dinge in ihrer Materialität bzw. faktischen Präsenz, die hier auch in Bezug auf die Bilder gemeint ist. Es ist nicht *etwas* gemeint (das ich auch anders sagen könnte), es wird gesagt. „El poeta no quiere decir: *dice*.“ (Paz 2003, 124) Hiermit ist genau die Materialität des Rhythmischen gemeint. Der Bruch mit dem Satz des Widerspruchs ist auch ein Bruch mit der grundlegenden Gegensätzlichkeit zwischen Objekt und Subjekt: Die Wörter führen zur Welt, sie sind nicht mehr objektiviertes Instrument des Menschen für die Referenzialität, und so wird die Welt in ihrer rohen Form unmittelbar enthüllt. Das Benennen der ersten Sprache spielt hier eine wesentliche Rolle, indem die Wörter nicht getrennt von den Objekten betrachtet werden, sondern für diese da stehen. „Por obra de la imagen se reproduce la instantanea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representation y la realidad.“ (Paz 2003, 123) Das Bild tendiert zur Form des Eigennamens, mit dem es die Welt präsentiert bzw. wiedergibt.¹⁷³ Das Bild „no representa, presenta“ (Paz 2003, 123). Es geht um die oben schon erwähnte Rekreation,

¹⁷³ Interessant wäre diesbezüglich die im Text von Jorge Luis Borges „Funes el memorioso“ implizierten sprachtheoretischen und metaphysischen Thesen mit denen von Octavio Paz zu vergleichen: Die in der Erzählung vorkommenden Themen des Benennens, des Erinnerns und der Beziehung Realität-Sprache finden in der Theorie von Paz einen interessanten Einklang. Das Benennen der Welt als ein Limes des Sprechens, ein Enigma, das der Sprache zugrundeliegt.

um das Ausdrücken der Welt in ihrer Intensität, in ihrer totalen Präsenz.¹⁷⁴ Man könnte sagen, dass es sich vielmehr um ein Beleuchten als um ein Präsentieren handelt, da die Welt in ihrer Totalität wahrgenommen wird. Die Poesie ist „conocimiento que ilumina el mundo antes que describirlo o hablar de él“. (González 1990, 15) Für Paz vollzieht sich diese Tätigkeit, indem der Sinn der Dinge mit jenem des Bildes zusammenfällt, und indem dieser zweite dem ersten eine Einheit gibt.¹⁷⁵ Welchen anderen Sinn haben die Dinge als jenen Fluss des Rhythmus, aus dem aller Sinn und alle Gegensätze stammen? Der Sinn der Dinge ist jener oben erklärte Rhythmus, der explizit der Rhythmus der Wirklichkeit (man könnte sagen, des Lebens) ist.¹⁷⁶ Nach der Arbeit an der Sprache, ist der zweite Schritt der Poesie, das Führen der Wörter jenseits der Sprache und ihrer kommunikativen Aufgabe; die Wörter bekommen somit einen anderen ontologischen Status.¹⁷⁷

[E]l lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje. Queda ahora explicado lo que dije al comenzar el libro: el poema es lenguaje – y lenguaje antes de ser sometido a la mutilación de la prosa o la conversación –, pero es algo más también. Y ese algo más es inexplicable por el lenguaje, aunque sólo puede ser alcanzado por él. (Paz 2003, 124-125)

Die Sprache hört in der Dichtung auf, Sprache zu sein; ihre Metamorphose ist aber zugleich ihre Transzendierung, sie wird *etwas* anderes, was sich nicht mehr sprachlich erklären lässt. Das Bild macht aus der Sprache etwas anderes, das jenseits der Sprache ist, aber aus dem diese sich zugleich konstituiert. Deswegen kann dieses Andere nicht durch einen anderen Ausdruck übersetzt werden. Hier kommt die Problematik des poetologischen Sprechens an die Oberfläche. Indem das Gedicht nämlich das Ganze ausdrückt und daher ein Nichtausdrückbares (weil nicht Referenzielles) zum Ausdruck bringt, ist seine Erklärung jenseits der Sprache zu verorten.¹⁷⁸ Die Poesie ist dann immer

¹⁷⁴ Zum Präsenz-Begriff siehe unten.

¹⁷⁵ „Las cosas poseen un sentido. Incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una cierta intencionalidad [...]. [...] [L]a imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad, y al mismo tiempo, le otorga unidad.“ Paz 2003, 122.

¹⁷⁶ Hier sollte wieder darauf hingewiesen werden, dass Paz die Welt immer als die Welt des Menschen denkt. Der Rhythmus der Dinge ist dann einer, der nicht getrennt vom Menschen betrachtet werden kann, was aber schon im vorherigen Kapitel erläutert wurde.

¹⁷⁷ Inwieweit diese Operation möglich ist und wie diese zu schaffen ist, wird von Paz nicht weiter spezifiziert, es geht bei ihm vielmehr um die phänomenologische Beschreibung der poetischen Form und nicht um die regelpoetologische Anweisung.

¹⁷⁸ „El decir poético dice lo indecible.“ (Paz 2003, 125) Hier scheint eine Antwort auf die Wittgenstein'sche Konzeption des Unausprechlichen impliziert zu sein: Dort wo die Sprache aufhört, etwas sagen zu können, da fängt die Poesie zu singen an, ihr Singen tendiert aber zugleich zum Schweigen. J. González sagt über diesen gemeinsamen Gedanken bei den zwei Philosophen: „En los dos autores la interrogación

Ausdruck *des Anderen*, des Anderen unseres Bewusstseins, und das vollzieht sich beim Ausdruck des Bildes, d. h. mittels jener Ausdrucksform, die uns transzendiert.

Das unlogische Andere äußert sich aber als ‚Präsenz‘ (‚Presencia‘), ein Begriff, der in der Poetik von Paz eine wesentliche Rolle spielt. Die Präsenz ist immer eine Präsenz *von etwas*, d. h. etwas aus einem Außen bzw. tiefen Inneren, das in einem anderen Kontext in Erscheinung tritt. Die Präsenz ist immer Eruption, Bruch – und ihr Bruch ist rhythmisch zu verstehen.¹⁷⁹ Es geht um jene Brechung der linearen Zeit, die oben geschildert wurde, die mythische Brechung vonseiten der Präsenz, die hier mittels des Bildbegriffes klarer wird: Brechung, weil die Welt sich im Poetischen nicht mehr abstrakt oder in einer apperzipierten reduzierten Art und Weise, sondern in ihrer totalen fleischigen Erscheinung als ein Ganzes kristallisiert. ‚Presencia‘ hat außerdem im Spanischen die unmittelbare Konnotation der Gegenwart (‚presente‘): Es geht um die totale Gegenwart (hier auch als Ewigkeit), die sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft impliziert, was auch das Poetische zum Ausdruck bringt: „El calendario profano nos cierra las puertas de acceso al tiempo original que abraza todos los tiempos, pasados o futuros, en un presente, en una presencia total.“ (Paz 2003, 84) Die Sekundärliteratur bezieht sich öfters auf die, im dichterischen Werk von Paz zu findende, Methode der ‚Simultaneität‘, die mit dem Bildbegriff viel zu tun hat: Gemeint ist das simultane Vorkommen verschiedener Zeiten und der Gegensätze.¹⁸⁰ Diese Simultaneität wird von Paz in Bezug auf die ‚Presencia‘ im Vorwort zum ersten Band der gesamten Werkausgabe folgendermaßen angesprochen:

Todos los tiempos, del tiempo mítico largo como un milenio a la centella del instante, tocados por la poesía, se vuelven presente. Lo que pasa en un poema [...] está pasando siempre. El presente de la poesía es una transfiguración: el tiempo encarna en una presencia. El poema es la casa de la presencia. (Paz 2003, 27)

sobre el lenguaje conduce a la valoración del silencio como su origen y culminación.“ (González 1990, 18) Zum Schweigen siehe Unterkapitel 2.2.

¹⁷⁹ „La experiencia de la *otredad* abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y de reunión, presente en todas las manifestaciones del ser, desde las físicas hasta las biológicas.“ (Paz 1995, 260) Das Einbrechen dieser gemeinten Alterität ist dann jene rhythmische Brechung im Alltag, die oben skizziert wurde.

¹⁸⁰ Ruy Sánchez bezieht sich auf dem ‚Simultaneismo‘, indem er auf das Gedicht „Himno entre ruinas“ verweist, hier wird dieses Konzept bezüglich des Bildbegriffes erweitert, was aber mit dem im Gedicht klar wiederzufindenden Begriff der Ewigkeit in Einklang steht. (Vgl. Ruy Sánchez 2013, 77-78.) Martina Meidl bezieht sich auf diesen Begriff des Simultanen in Bezug auf das Metaphorische, das aber auf eine Konzeption Paul Ricœurs zurückgeht, bei dem das Metaphorische immer eine paradoxe Spannung impliziert. (Vgl. Meidl 2013, 202) Das Einführen des Metaphorischen diesbezüglich verkompliziert die Argumentation und es ist, meiner Meinung nach, sehr problematisch, da hier ein sehr spezifisches Verständnis des Metaphorischen zugrunde liegt.

Die Poesie verwandelt die Zeit in reine Präsenz bzw. Gegenwart; das Poetische ist immer gegenwärtig. Alberto Ruy Sánchez bringt es auf dem Punkt, wenn er darauf hinweist, dass „[p]or lo tanto escribir es partir a la búsqueda del presente“. (Ruy Sánchez 2013, 142) Die Dichtung ist die Suche nach einem *vollkommenen Bild* der Welt durch den Ausdruck ihrer totalen Präsenz. Das Bild als ‚Haus der Präsenz‘ ist als ein simultanes Bild der Welt zu verstehen. Die Natur der Welt und des Menschen war, ist und wird immer dieselbe sein: Ihr Ausdruck wird durch das Bild erreicht. Präsenz steht hier dann auch für jenen Paz’schen Begriff des ‚Inkarnierens‘, womit der Moment der Kristallisierung des Poetischen in der Gegenwart gemeint wird, obwohl dieses Poetische zugleich aus der Vergangenheit und der Zukunft besteht. Es ist der Begriff der Präsenz, der dem Gedicht den Status eines Gegenstandes verleiht, da dieser Begriff die Macht der Poesie auf die Geschichte, auf die Zeitgeschichte, am Besten zum Ausdruck bringt. Das Präsenze ist keine Rede über etwas oder eine Abstraktion, sondern nimmt einen Platz im Geschehen ein: „La historia es el lugar de la encarnación de la palabra poética.“ (Paz 2003, 190) Die Dichtung ist nie vergangen, ihre Kraft inkarniert wieder in der Zukunft (Homers Dichtung spricht heute immer noch),¹⁸¹ indem sie Ausdruck einer nicht-historischen und religiösen Erfahrung ist.

Gleichzeitig enthüllt das Bild die Gegensätze, da dies dem Rhythmisch-Intensiven der Welt entspricht, d. h. die simultane Präsenz der Gegensätze auf der Welt ist rhythmischer Natur, sie ist die Einheit des Ganzen des Kosmos. Die Enthüllung dieses Inkommensurablen der Welt, der nackten Präsenz entspricht der mystischen Erfahrung, die der Poesie zugrunde liegt.¹⁸² Es geht bei dieser Erfahrung um das Betrachten der Pluralität des Seins, d. h. der Welt und des Menschen im Ganzen, um eine Erfahrung, die affektiv aufgeladen und dementsprechend ‚erschreckend‘ ist: Das Erschreckende „[e]s un rostro al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser.“ (Paz 2003, 142) Das Bild als Synthesis des Gegensätzlichen ermöglicht diese Erfahrung, indem es Ausdruck der Kommunion mit der Alterität ist.¹⁸³

¹⁸¹ „Lo que nos cuenta Homero no es un pasado fechable y, en rigor, ni siquiera es pasado: es una categoría temporal que flota, por decirlo así, sobre el tiempo, con avidez siempre de presente.“ Paz 2003, 190.

¹⁸² Paz bezieht sich auf den Begriff der ‚Presencia‘ (groß geschrieben), indem er auf den Begriff des ‚Tremendums‘ bei Rudolph Otto hinweist. Rudolph Otto ist derjenige, bei dem das Heilige immer als das erschreckende Andere verstanden wird. (Vgl. Paz 2003, 141)

¹⁸³ In einem von Paz in *El arco y la lira* erwähnten Text von E. A. Poe („The Philosophy of Composition“) ist die Rede von der Figur des Rabes, die hier als ein gutes Beispiel für das Zusammenkommen des Anderen im poetischen Bild ist. Dieses Bild ergibt sich aus einer Kette von ‚Zufälligkeiten‘ aus der Sprache selbst (was viel mit der Idee der ‚passiven Aktivität‘ bei Paz zu tun hat): Zuerst erscheint das Wort „Nevermore“, weil „it was the very first which presented itself.“ (Poe [1846] 1965, 200) Und dann: „Here, then, immediately arose the idea of a *non*-reasoning creature capable of speech [...]“ (Poe 1965, 200) Es ist die

Das Poetische ist immer eine Synthesis aus dem wesentlich Gegensätzlichen, das unser Selbst konstituiert.¹⁸⁴ Aber man muss betonen, dass diese Kommunion nur die Möglichkeit für ihre Trennung liefert, d. h. man erkennt das Nicht-Sein, um sodann das Sein wieder richtig erkennen zu können. Das Zurückkommen ist der notwendige Schritt für eine neue Ausfahrt. Insofern kann man diesbezüglich hier wieder über eine Rettung und eine Erneuerung vonseiten des Poetischen sprechen (wie oben als es um die Zurückführung aus dem Exil ging), indem das Bild das Bild der Welt und des Menschen vervollkommnet und wiedererscheinen lässt:

Ahora todo se ilumina. La pesencia rescata al ser. O mejor dicho, lo arranca del caos en que se hundía, lo recrea. Nace el ser de la nada. Pero basta con que no me mires para que todo caiga de nuevo y yo me mismo me hunda en el caos. Tensión, marcha sobre el abismo, marcha sobre el filo de una espada. (Paz 2003, 160)

Das Bild beleuchtet und rettet das Sein vom Chaos, gibt ihm eine Form in der ephemeren Spannung des Bildes. In diesem Zitat bemerkt man die rhythmische Bewegung, die das Bild zum Ausdruck bringt und die der mystischen Erfahrung zugrunde liegt. Das Bild ist Ausdruck des Menschen und somit auch notwendigerweise Ausdruck des Anderen, wie Martina Meidl zu Recht betont: „El hombre está condenado a vivir en una continua búsqueda de la completud [...]. Por extensión, el yo está en una continua búsqueda de lo otro.“ (Meidl 2013, 202) Indem das Bild die Präsenz des Anderen ausdrückt, enthüllt es die wahrste Natur des Menschen. Der Wille zum Anderen, der als das Werden des Menschen verstanden werden soll, ist das, was die Poesie zum Ausdruck bringt. Die enthüllte Präsenz ist jene des Menschen, die Präsenz unserer Natur, die hier als eine andere und als die eigene Natur, als eine inkommensurable Natur verstanden wird. Der Bildbegriff als solcher scheint eine paradoxe Struktur im theoretischen Text zu sein: Trotz der werdenden Form ist das Bild Einheit und Präsenz von etwas, trotz der Einheitlichkeit sind ihre Ausdrucksformen unerschöpflich.

Der Wille zum Anderen ist selbstverständlich ein erotischer Impuls.¹⁸⁵ In der Sekundärliteratur, und vor allem im späten Werk von Paz, kommt diese Thematik des Anderen und der Einheit mit dem Anderen in Bezug auf die Erotik immer wieder vor.

Sprache, die zum paradoxen Bild führt, wenn das bedeutungsvolle und irrationale Sprechen im Bild des Raben zusammenkommen.

¹⁸⁴ Die poetische Erfahrung ist immer eine Erfahrung vom Selbst mit der Alterität im Selbst. Paz beschreibt demzufolge in *Corriente alterna* die Dichtung Henri Michaux' als eine Entdeckung seines Anderen in ihm mittels des Meskalins: „Encuentro con la mezcalina: encuentro con nosotros mismos, con el conocido-desconocido.“ (Paz 1977, 86)

¹⁸⁵ In *La llama doble* schreibt Paz: „[L]a poesía erotiza al lenguaje y al mundo, porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal.“ (Paz 1995, 10)

Bezüglich dieses Themas versichert Ruy Sánchez, dass Paz' Poetik eine Erotik sei.¹⁸⁶ Das Zusammenfallen von Erotismus und Dichtung findet man eindeutiger in den Schriften *La llama doble*, *El mono gramático* und *Vislumbres de la India* wieder.¹⁸⁷ Die Erotik soll im Rahmen der oben geschilderten heraklitischen Weltanschauung verstanden werden:¹⁸⁸ Es sind die Poesie und der Erotismus, in denen die natürlichen Impulse der Natur und der Sprache bildlich und einheitlich zum Ausdruck gebracht werden. Es ist jene ‚pasión por la unidad‘, die Paz in seinem Indien-Buch erwähnt:

Entre el uno y el cero, combate incesante y abrazo instantáneo, se despliega la historia del pensamiento indio. La gran pregunta sobre la realidad del mundo [...] abarca también la cuestión del origen: ¿qué había al comienzo, hubo un comienzo? (Paz 2012, 143)

Schließlich ist die Frage nach der Erotik der Welt eine metaphysische Frage, die in enger Beziehung zum oben erwähnten Ursprung steht: Im Bild, beim Kopulieren der Gegensätze im Gedicht, gelangt die Sprache zu ihrem einheitlichen Ursprung, was uns wieder zurück zum Rhythmus-Begriff führt.¹⁸⁹

Aus der vorherigen Erläuterung des Bildbegriffes lassen sich folgende Merkmale auflisten, die jedoch keine Vollständigkeit beanspruchen:

- (a) Das Bild bildet die Einheit des Poetischen. Seine Form ist eine der Synthesis und nicht der Analyse.
- (b) Das Bild ist Synthese des Gegensätzlichen. Das Bild ist Ausdruck der Kommunion mit der Alterität, bzw. des Kosmos in seiner Einheit.
- (c) Das Bild tendiert zur Welt. Es ist Ausdruck der Welt in ihrer Präsenz vor jeglicher Differenzierung einer dichotomen Struktur.
- (d) Das Bild überfordert das logische Denken. Es ist eine Kritik des logischen analytischen Denkens.
- (e) Das Bild besitzt seine eigene Logik, Konsistenz, Relevanz und Bestimmtheit.

¹⁸⁶ Vgl. Ruy Sánchez 2013, 17.

¹⁸⁷ Interessant wäre an diesem Punkt auf die Gattung des Essays hinzuweisen, dessen Namen („Essay“), so Birgit Nübel, eine aus der Etymologie stammende erotische Konnotation besitzt (vgl. Nübel 2006, 14). Das verleiht der Frage nach der Form des Textes noch eine wirksamere Rolle, die in Kapitel 3 ausführlicher thematisiert wird.

¹⁸⁸ „El abrazo amoroso se constituye en modelo de conjunción e integración de la conciencia y el cosmos.“ González 1990, 29.

¹⁸⁹ Gustavo Solórzano Alfaro versteht die Relation zwischen Erotik/Liebe, Sprache und Poesie als eine Einheit, und die Transzendenz der Poesie als Erlösung und als erotische Vereinigung: „Entonces, desde que existimos como seres del lenguaje, ese intento por regresar al paraíso es el lenguaje, discurso en dos maneras o vertientes: el amor y la poesía.“ (Solórzano Alfaro 2006)

- (f) Das Bild behält zur Welt eine infinitesimale Distanz, im Gegensatz zur inexistenten des Unsinn und zur relativen Distanz der sinnhaften diskursiven Rede.
- (g) Das Bild enthüllt immer die Welt und den Menschen; das Bild ist nicht-historisch, inkarniert sich aber in der Geschichte.
- (h) Das Bild folgt aus einem Willen zur Alterität, der erotische und mystische Eigenschaften hat.

Man könnte zusammenfassend den Bild-Begriff folgendermaßen definieren: *Das Bild ist der poetisch sprachliche Ausdruck der Welt (als Werden) vor jeglicher rationalen, diskursiven Abstraktion, indem es immer ein neues (anderes) Bild der Welt und insofern ihr Werden zum Vorschein kommen lässt.*¹⁹⁰ Die Frage nach der Art und Weise des Ausdrucks des Rhythmus im vorangegangenen Unterkapitel wird durch die paradoxe Struktur des Bildes klarer: Es ist das Bild der Welt als Ganzes (nämlich in ihrer rhythmischen und gegensätzlichen Einheit), was das Poetische ausdrückt. Die Welt in ihrem *Werden* wird ausgedrückt. Die Poesie „siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir“. (Paz 2003, 157) Das Poetische ist das vollkommene Bild der Welt vor aller Trennung und Entstehung des Sinnes, dessen Ausdrucksweisen unerschöpflich sind. Das Bild taucht dann aus dieser primären Sprache wieder in der aktuellen auf und schafft somit eine neue. Das Bild taucht in einer gewissen Art und Weise die Welt neu (indem es der Welt ein Gesicht gibt), indem es die Genesis ihrer Sinngebung erscheinen lässt. Am Grund der Sinngebung der Welt entsteht eine neue, die immer ein neues Volk zu gründen versucht. Das Poetische vermag aber, so Paz, diese legitime Aufgabe nicht mehr zu erfüllen, wenn der Mensch in die Moderne gelangt. Was passiert mit dem Bild im Kontext einer Welt, deren Bildhaftigkeit verloren gegangen ist? Was enthüllt die Poesie im Kontext der Bildlosigkeit der Moderne?

¹⁹⁰ Wichtig ist hier zu bemerken, dass diese Definition nicht strenggenommen werden soll. Der theoretische Anspruch Paz' wird immer von einem poetischen nicht analytischen Impuls unterminiert. Die Konturen des Begriffes bleiben notwendigerweise unscharf. Man kann hier daher bloß eine vorläufige, definitonische Annäherung erreichen.

2.2. Die moderne Ontologie der poetischen Sprache

Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen?
Walter Benjamin¹⁹¹

Es geht in der Poesie um die Präsenz der Sprache (und darüber hinaus der Welt) in ihrer vollkommenen Körperlichkeit; es wurde in dieser Untersuchung auch schon betont, dass diese Präsenz eine Interversion in der Kette der Zeit und darüber hinaus in der Geschichte ist.¹⁹² Es handelt sich um ein Phänomen, das im Raum und in der Zeit des Menschen eine besondere Wirksamkeit besitzt, was aus seiner Enthüllung des Rhythmus und aus seiner Struktur des Bildes ersichtlich wird. Das Poetische ist aber zugleich ein historisches Phänomen, da es auf die Geschichte reagiert bzw. antwortet. Die Poesie dient als Spiegel des Menschen, genauso wie Enrico Mario Santi es in seiner Einleitung zu *Primeras letras* betont: „A su vez, la introspección está motivada por un deseo: el de conocerse por medio de la poesía. El poema adquiere así un propósito: descifrar la identidad personal del poeta, servirle de ‚espejo‘.“ (Santi 1990, 22) Das Gedicht reflektiert und wirkt zugleich auf den Menschen; sein Wirken ist aber nicht-historisch, und das Enthüllte ist immer diese nicht-historische Natur des Menschen, die oben metaphysisch erklärt wurde, die aber immer verschiedene historische Färbungen besitzt. Es wurde schon festgestellt, dass das Poetische immer auf ein Diskursives reagiert. Das Poetische muss immer als Transzendierung des historisch Diskursiven betrachtet werden, daher muss dieses letztere aber zugleich eine wichtige Rolle in der poetischen Erfahrung spielen.

Deswegen wird das poetische Schreiben *in* der Geschichte immerwährend aktualisiert und es wirkt zugleich in derselben als etwas, das sich auch jenseits von ihr erstreckt.¹⁹³ Eine Poetologie dieses Phänomens bedarf zuerst einer ontologischen Betrachtung, nämlich einer Analyse ihres Daseins als Seiendes im Kontext des ganzen Seins, was zweitens den historischen Kontext mit einbezieht. Das beruft sich vor allem auf die nicht-historischen Eigenschaften jeder Dichtung, nicht aber auf ihre spezifischen Formen im historischen Kontext, die aber für jede poetologische Auffassung nicht unwichtig sind. Das Werk Paz' ist in einem bestimmten Kontext einzuordnen und es

¹⁹¹ Benjamin [1978] 1977, 439.

¹⁹² Die Poesie ist ein Phänomen, dass die Geschichte schafft, aber gleichsam aus der Geschichte kommt: Sie steht zwischen einem Innerhalb und einem Außerhalb der Geschichte. „El poema no es un eco de la sociedad, sino que es, al mismo tiempo, su criatura y su hacedor [...]“ (Paz 1995, 171)

¹⁹³ Vgl. Ruy Sánchez 2003, 125.

bezieht sich zugleich insbesondere auf einen Kontext, der genau jener des Buches zu sein scheint, nämlich die von ihm so bezeichnete Moderne.

Die ‚Moderne‘ soll hier, wie im Falle des ‚Rhythmus‘ und des ‚Bildes‘, als ein, der Paz’schen Begriffsschöpfung zugehöriges, Konzept betrachtet werden, das in den folgenden Unterkapiteln untersucht wird. Daher wird unter ‚Moderne‘ hier nicht dasselbe wie unter ‚Fortschritt‘ verstanden, sondern mit ‚Moderne‘ wird eine komplexe Kultur des Westens seit der Renaissance gemeint.¹⁹⁴ Es gehört jedoch zum allgemeinen Verständnis, dass die Moderne einem „Empfinden des Verlustes einer vorgängigen Epoche“ (Vietta/Kemper 1998, 22) entspricht. Es ist eine Epoche der Zäsur, in der die Abwesenheit des Vorgängigen in den Vordergrund rückt. Es gibt zahlreiche Beispiele von Ereignissen, die zu dieser Zäsur beigetragen haben: Man denke an die Säkularisierung der Aufklärung, die sich von einer religiösen Kultur verabschiedet; an die Unabhängigkeit des Individuums in der Wahrheitssuche der cartesianischen Wende, die das Wissen als ein einsames und subjektives Moment verstehen möchte; oder an den Abschied von einer Kultur der großen Erzählungen im Roman, um das Subjekt in seiner Einsamkeit ins Zentrum zu stellen. Allgemein lässt sich feststellen, dass der Mensch in der Moderne sich mit einer Welt konfrontiert, die keinen heiligen Plan mehr abbildet und die leer geworden ist: Der Mensch ist *einsam* geworden und muss mit einer „pérdida de la imagen del mundo“ (Paz 2003, 252) umgehen, in deren Kontext die Poesie, so Paz, eine wichtige Rolle spielt.¹⁹⁵ Es geht um ein Fehlen einer Transzendenz, eines Weltbildes: Der Mensch ist ausschließlich funktional geworden und hat dadurch die Fähigkeit eingebüßt, dieser Paz’schen ‚otra voz‘ der Poesie zuzuhören. Der Mensch ist im Sinne Benjamins stumm und taub geworden, und überall herrscht nur noch das Schweigen.¹⁹⁶ Der Horizont der Poesie in der Moderne ist von daher der leere Raum, ein Raum ohne Figur, die unendliche Wüste. Maya Schärer-Nussberger erklärt, dass es in der Moderne nicht mehr um eine Ontologie (wie in der Antike), sondern um eine ‚ausencia‘ geht.¹⁹⁷ Dabei ist zu betonen, dass diese Leere, wenn der Mensch in der Moderne mit einer Abwesenheit konfrontiert ist, gleichzeitig eine konstitutive und sehr

¹⁹⁴ Zur Moderne anstatt des Fortschrittsdenkens siehe Román-Odio 2006, 36-37. Román-Odio hebt hervor, dass Paz aus einer ästhetisch-philosophischen Perspektive spricht, die vielleicht dafür zuständig ist, um die Moderne aus der kulturellen Perspektive zu betrachten (Vgl. Román-Odio 2006, 39)

¹⁹⁵ Der Begriff der Einsamkeit ist ein großes Kapitel des Denkens von Octavio Paz. Interessant diesbezüglich, was hier nicht unternommen werden kann, wäre eine Analyse mit dem Konzept der Heimatlosigkeit in der *Theorie des Romans* von Georg Lukács, die auch im oben zitierten Text Benjamins vorkommt.

¹⁹⁶ Siehe Benjamin 1977, 439.

¹⁹⁷ Vgl. Schärer-Nussberger 2006, 230.

wirksame Kraft besitzt. Zwischen dieser Leere erscheint unser verschwundenes Anderes (*lo otro*'), das „wie alle anderen Denkansätze bei Paz gleichzeitig Mangel und Bereicherung“ (Hölz 1984, 349) ist. Die Leere bekommt plötzlich in ihrer paradoxen Natur eine positive Form, und in der modernen Poesie würde es um eine moderne Ontologie der Leere gehen, da die Dichtung versucht, „das *otro* sichtbar zu machen und es zu strukturieren“ (Hölz 1984, 349). Was kann die Poesie zum Ausdruck bringen, wenn die Welt leer und bildlos geworden ist? Was vermag die Poesie als Ausdruck des Menschen, wenn dieser plötzlich leer geworden ist? Sie vermag bloß ein Suchen in sich selbst nach einem Gesicht, ein sich kritisch als Weltbild Hinterfragen.

Am Feld dieser Leere versucht die Poesie, die Welt heilig zu machen, indem sie immer das Verlorene, das Nicht-Mehr-Anwesende, das Andere auszusprechen versucht, indem sie zunächst nach diesem *fragt*. Die moderne Dichtung ist vor allem eine Suche. Sie ist für Paz, so Verani, „una peregrinación en busca de conocimiento“. (Verani 2013, 51) Dieses Projekt wurde schon oben in Bezug auf die Frühromantik thematisiert, und es soll nicht nur als eine Folge eines historischen Momentes, sondern als eine Grundaufgabe des Poetischen verstanden werden: das vollkommene Bild des Menschen auszudrücken. Das ist das Revolutionäre der modernen Poesie. Welche Form nimmt dann die Poesie im Kontext eines leeren Menschen an? Paz antwortet mit einer sehr problematischen Behauptung: *Die Poesie wird zur Frage*. Wie kann sich dann das poetologische Sprechen auf eine Frage beziehen?

2.2.1. Die Einsamkeit, die Welt und der Mensch

¿Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces?
Octavio Paz¹⁹⁸

*Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?
Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz?*
Friedrich Hölderlin¹⁹⁹

Die Poesie bringt das aktuelle Weltbild des Menschen zum Ausdruck, ist aber gleichzeitig vor allem Ausdruck des Menschen in seinem allgemeinen Zustand: Die Poesie ist „la revelación de nuestra condición“. (Paz 2003, 157) Die moderne Poesie muss folglich den Menschen in seinem einsamen Zustand in der Moderne zum Ausdruck bringen. Das vollzieht sich z. B. im elisabethanischen Theater: „Los héroes de

¹⁹⁸ Paz 2014, 60.

¹⁹⁹ Hölderlin 1969, 117.

Shakespeare y Webster están solos, en el sentido más radical de la palabra, porque sus gritos se pierden en el vacío: Dios y el Destino han deshabitado sus cielos.“ (Paz 2003, 213) Im Kontext der Renaissance verortet Octavio Paz den Anfang der Moderne.²⁰⁰ In *Vislumbres de la India* bezieht sich der mexikanische Autor auf die ‚Reformation‘ und auf die kulturelle Renaissance als die fundamentalsten Ereignisse der Moderne.²⁰¹ Man könnte sagen, dass die cartesianische Revolution (der Sieg des individuellen Subjektes über die Transzendenz) den Kern der Moderne ausmacht. Zu diesem Zeitpunkt entsteht eine Epoche, die sich wie ein Kontinuum bis hinein in unsere Tage erstreckt, abgesehen von allen unterschiedlichen Entwicklungen dazwischen, die alle unter den Begriff der ‚Moderne‘ fallen.²⁰² Das Cogito-Argument, mit der ihm implizierten Kritik, ist der Anfang der Paz’schen Moderne. Die Moderne führte zugleich zum Verlust einer totalisierenden transzendenten Sicht der Welt und zum Triumph des Relativismus:²⁰³ Die Welt hat plötzlich kein Zentrum mehr, sondern unendlich viele; sie ist nur noch leerer Raum und eine Menge an getrennten, einsamen Seelen. Das Weltbild ist eher jenes einer Menge von einsamen Individuen ohne Zentrum. In der späteren Schrift *Itinerario* findet man folgende Aussage: „Nuestro tiempo es el de la conciencia escindida y el de la conciencia de la escisión. Somos almas divididas en una sociedad dividida.“ (Paz 1994, 41) Der Mensch wird sich seiner Einsamkeit und Trennung von der Welt und dem Mangel an Einheit und Zugehörigkeit bewusst, was wiederum einen Hunger an Totalität, Transzendenz und Ewigkeit verursacht.²⁰⁴ „Arrancados de la totalidad y de los antiguos absolutos religiosos, sentimos nostalgia de totalidad y de absoluto.“ (Paz 1994, 77) Der Mensch wird sich dessen bewusst, dass er all seine transzendentalen Ideale verloren hat, und, das ist vielleicht das wichtigste Merkmal der Moderne, so entwickelt sich jener von Silvio Vietta und Dirk Kemper richtig hervorgehobene „Bewußtseinszustand des Verlustes dieses Ideals“ (Vietta/Kemper 1998, 22-23). In diesem besteht der autoreferenzielle Charakter der Moderne: Die Moderne denkt sich selbst. Der Hunger,

²⁰⁰ „La Edad Moderna, desde el Renacimiento, ha sido la de la ruptura.“ (Paz 1994, 41) Dagegen findet man in *Los hijos del limo* die Behauptung, dass das „final del siglo XVIII, es decir, al principio de la edad moderna“ (Paz 1995, 334) ist. Das hat damit zu tun, dass die Frühromantik für Paz den Höhepunkt der Moderne darstellt.

²⁰¹ Vgl. Paz 2012, 102.

²⁰² Vgl. Román-Odio 2006, 40.

²⁰³ Siehe Paz 1994, 125.

²⁰⁴ Silvio Vietta und Dirk Kemper beziehen sich diesbezüglich auf einen unersättlichen Hunger nach verschiedensten Traditionen, der aus einem Traditionsverlust der Moderne folgt. (Siehe Vietta/Kemper 1998, 24-25) In *Los hijos del limo* wird erklärt, dass die Ewigkeit für den modernen Menschen nicht zum aushalten ist, da diese die Zeit nicht als Zukunft, sondern als jene totale Gegenwart konzipiert wird, die oben in Bezug auf die Präsenz erwähnt wurde. (Vgl. Paz 2003, 351-352)

das Anstreben eines Ideals ist die Eigenschaft, die besonders der modernen Dichtung eigen ist: „El hombre quedó huérfano y destronado, mas en aptitud de rehacer su morada terrestre.“ (Paz 2003, 218) Der einsame Mensch bewegt sich auf der Suche nach seiner verlorenen Heimat. Die Welt des Einsamen manifestiert sich im Subjekt und besonders in seinem Bewusstsein (was aus dem Cogito-Argument u. a. folgt):

[E]l rasgo distintivo de la edad moderna –esta que expira ahora, ante nuestros ojos– consiste en fundar el mundo en el hombre. Y la piedra, el cimiento en el que se asienta la fábrica del universo, es la conciencia. [...] Para los griegos la naturaleza era sobre todo una realidad visible: aquello que ven los ojos; para nosotros, un nudo de reacciones y estímulos, una invisible red de relaciones. [...] En cierto modo, la ciencia inventa la realidad sobre la cual opera. [...] También para el pensamiento científico moderno la realidad objetiva es una imagen de la conciencia y el más perfecto de sus productos. (Paz 2003, 217)

Die Moderne zeichnet sich dadurch aus, dass sich in ihr die Welt aus dem Bewusstsein des Subjektes konstituiert, und damit ist zugleich die ‚objektive‘ Realität der Wissenschaft gemeint. Die Realität ist bloß die Folge des prosaischen Denkens: Die Realität ist nur noch eine Summe von Formeln, Funktionen und Kräften, die in ihrer mannigfaltigen rohen Form (die tatsächlich dingliche, sichtbare Welt) nicht mehr existiert. Es ist eine leere Welt, die Welt des Diskurses und der Formel. Der Dichter dürstet nach dem Anderen, nach dem Heiligen, nach dem Natürlichen. Mittels der säkularisierenden Kritik des Übernatürlichen wird die Welt auf das Formelhafte und logisch Diskursive reduziert. Der Rationalismus ist aber nur ein Mittel bzw. eine Seite der Moderne, die andere ist die Technik. „La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada, es herencia y cambio: el fusil reemplaza al arco.“ (Paz 2003, 44) Die Wiederholung der Technik ist das Schaffen einer linearen Zeit, die aus dem modernen *Diskurs des Fortschritts* stammt.²⁰⁵ Die lineare Zeit wird mittels einer Teleologie bestimmt und wird daher nur als Abfolge von Mitteln und Funktionen konzipiert (der von Paz sehr oft erwähnte moderne Kult der Zukunft). Der Technik ist die Methode der Instrumentalisierung eigen, die in der prosaischen intellektuellen Sprache auch impliziert ist. Diese Bewegung ist wie der ‚höllische Zirkel‘, den Paz bei Arthur Rimbaud wiederfindet.²⁰⁶ Es ist der Zirkel des Marktes: Es geht um das Kapital, das sich immer bewegt, immer nach vorne, sich immer zu maximieren versucht. Das Kapital ist aber

²⁰⁵ Dagegen repräsentiert die Poesie eine zyklische, aber sich immer neuschöpfende Zeit, wie auch der Mythos: Es ist die Rückkehr des Originären, des Ursprünglichen, um dort den Menschen neu taufen zu können.

²⁰⁶ „Vamos de ningún lado a ninguna parte. [...] Tal vez fue Rimbaud el primer poeta que vio, en el sentido de percibir y en el de evidencia, la realidad presente como la forma infernal o circular del movimiento.“ Paz 1995, 249.

zugleich eine leere, stumme Sprache: Wir kommen nirgendwo an, und das ist der innere Widerspruch der Moderne, nämlich das Versprechen eines Telos in der Zukunft zugunsten der Leugnung der Gegenwart und der Vergangenheit, d. h. ein Versprechen eines Zieles, das aber unerreichbar bleibt. Die Maximierung des Geldes ist unerschöpflich, man kann immer reicher werden. Der Fortschritt kann nie vollkommen sein, da er immer einer Verbesserung bedarf. Die Welt verschwindet, es bleiben nur Formen und Funktionen, Maschinen: „En suma, la técnica se funda en la negación del mundo como imagen.“ (Paz 2003, 255) Es geht nur um die Produktion, daher behauptet Paz, dass diese Wiederholung der Technik zu einer Krisis der Signifikate geführt hat:

[La técnica] no nos ofrece una imagen del mundo sino un espacio en blanco, el mismo para todos los hombres. Sus signos no son un lenguaje: son las señales que marcan las fronteras, siempre en movimiento, entre el hombre y la realidad inexplorada. (Paz 2003, 255)

Die Technik macht aus der Welt einen weißen, leeren und sprachlosen Raum. Indem die Poesie eine Zurückführung zur Quelle der Sprache ist, rettet sie auf dem Feld der modernen Welt die Sinnhaftigkeit.²⁰⁷ Sie arbeitet aber an dieser zurückgelassenen Leere der Technik, indem sie auch mit dem Schweigen hantiert, allerdings indem sie aus dem Schweigen heraus zur Signifikanz hinüberführt: „[E]l poema es un espacio vacío pero cargado de significado. No es todavía presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda.“ (Paz 2003, 256) Diese Suche ist jener obengenannte Durst oder jene Abwesenheit der Transzendenz, die aber als Sehnsucht nach ihr verstanden werden soll.

Es gibt eine unendliche Wiederholung in der Technik, deren Motor der Fortschritt ist, die aber immer zum Gleichen führt und nichts Neues zu sagen hat.²⁰⁸ Es wird eine Uniformität geschaffen, die zugleich „pérdida de la *otredad*“ (Paz 2003, 257) ist. Gemeint ist hier aber nicht die faktische Einsamkeit des Menschen (die Moderne multipliziert vielmehr die Individuen),²⁰⁹ sondern jene von der verlorenen Alterität des Menschen, welche den Rahmen des Kosmos bildet. Die Technik multipliziert immer das Gleiche, daher nennt Paz dieses Verfahren ‚dispersión‘: „La dispersión no es pluralidad, sino

²⁰⁷ Nicht umsonst bedient sich die moderne Dichtung religiöser Redearten, wie man im Exkurs im Unterkapitel 3.2. sehen kann.

²⁰⁸ Im Fortschrittsdenken (der Moderne) repräsentiert die Poesie keine Entwicklung. Paz äußert sich dazu in einer apodiktischen Art und Weise: „En perpetuo cambio, la poesía no avanza. [...] La poesía es nuestro único recurso contra el tiempo rectilíneo – contra el progreso.“ (Paz 2003, 294) In einem Gedicht von 1947 („Arcos“) findet man folgenden Vers, der diese paradoxe Bewegung der Poesie klarer expliziert (als ein Werden, aber gleichzeitig nicht als Fortschreiten): „agua que se desliza y no transcurre“ (Paz 2014, 42).

²⁰⁹ Paz bezeichnet diese Multiplikation desselben als „pululación de lo idéntico“ (Paz 2003, 253).

repetición: siempre el mismo yo que combate ciegamente a otro yo ciego.“ (Paz 2003, 253) Die Alterität ist aber immer das, was zum Anders-Werden führt. Das Verlorene ist immer in diesem Sinne das Anders-Werden der Natur, also das, was sich einer despotischen teleologischen Zielsetzung entzieht. Daher ist die moderne Leere auch als Stagnation zu verstehen, was das Paradoxe des Fortschritts ausmacht. Paz spricht in *Los hijos del limo* über die „superstición del progreso“ (Paz 2003, 351), da das Versprochene davon jenseits einer echten Wahrheit ist, es scheint vielmehr ein Betrug zu sein.²¹⁰ Außerdem ist das Formelhafte der modernen Welt jenseits eines echten Bildes der Realität zu verorten (sie schafft eine fremde vereinfachte Welt, eine Welt aus Funktionen), daher entsteht dieser Hunger nach Vereinigung und Rettung der Welt und ihres Werdens, was aber nur endgültig in einem erotischen Akt der Vereinigung mit dem Anderen vollzogen werden kann (wie in der Poesie). Diese Situation des Durstes nach Vereinigung ist die echte Einsamkeit:

Hay un hueco, un hoyo a nuestros pies. El hombre está desforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo a sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparición. (Paz 2003, 145)

In dieser Textstelle wird jene Idee der Vertreibung aus der Einheit betont, die in der Moderne immer akuter wird. Die Einsamkeit ist dem Menschen eigen, die moderne Einsamkeit ist aber ein Spezialfall. Die moderne Gesellschaft ist insbesondere jene, die die Dichter am nötigsten hat.²¹¹ Nicht umsonst erkennt Edgar Allan Poe, der moderne Dichter par excellence, die Melancholie als die legitimste aller poetischen Töne: „Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all poetical tones.“ (Poe 1965, 198) Diese Melancholie ist der Motor der modernen Dichtung, wie Paz in Bezug auf einen anderen modernen Dichter, Henri Michaux, schreibt: „Ese desamparo es nuestra fuerza. [...] El hueco, el agujero que somos se llena hasta rebasar, hasta volverse fuente. En la extrema sequía brota el agua.“ (Paz 1977, 87-88) Die Melancholie als Motor bedeutet, dass die Suche nach dem Heiligen nie zu einem Ende kommen kann. Es ist das reine Werden, das als Werden eine eigene poetische und ontologische Intensität und Konsistenz hat.²¹² Das

²¹⁰ Siehe Paz 2003, 350-351, wo der Betrug der technischen Entwicklung kritisiert wird.

²¹¹ Hugo Verani hebt den Charakter des späteren Werkes Paz' hervor, der den menschlichen Zustand ins Zentrum des poetischen Schreibens setzt (vgl. Verani 2013, 39). Diese Fokussierung auf das Elend des modernen Menschen ist aber stärker mit dem theoretischen Hintergrund, der hier erläutert wird, verbunden und nicht so sehr mit einer kontingenten Entwicklung seines Werkes und seiner Thematiken.

²¹² Sowohl die Liebe als auch die Poesie verstehen sich als Sehnsüchte, nicht als vollzogene Vereinigungen: „[L]a comunión final con el Gran Todo, el Comienzo. Ahora bien, ¿pueden la poesía y el amor lograr tal fin? No pueden. En realidad, la relación íntima entre ambos discursos radica en que ambos son discursos

markiert einen Unterschied zwischen der früheren und mordenen Dichtung: Es geht nicht mehr um eine vollzogene Rettung oder Offenbarung des Heiligen, sondern um eine Suche, um ein Exil, um ein Streben. In *El signo y el garabato* fasst Paz alles folgendermaßen zusammen: „No hay tierra, no hay *entierro*. Hay exilio.“ (Paz 1991, 182) Es sind dann die Abwesenheit eines konkreten Weltbildes (die Einsamkeit des Menschen), die Technik und die Krisis der Sinnhaftigkeit, die die Moderne auszeichnen.²¹³ Diese drei Problemlagen des Menschen schaffen jenes dürre Bild der Welt, an dem der künftige Dichter arbeiten soll: Es geht um die Rettung des Denkens des Imaginativen, des Anderen und Natürlichsten des Menschen bzw. der anderen Stimme, was im Projekt der Romantik und im Surrealismus, so Paz, im Vordergrund steht.²¹⁴ Das Anders-Werden des Menschen wird im Projekt der modernen Dichtung gerettet.²¹⁵ Inmitten der Leere der Moderne dürstet der moderne nostalgische Dichter nach einem Heiligen, nach seiner transzendierenden Natur, deswegen erklärt Diego Martínez Torrón bezüglich des Surrealismus: „La poesía moderna quiere alcanzar inmediatamente lo absoluto, mediante una experiencia que casi puede confundirse con la de los místicos.“ (Martínez Torrón 1980, 11) Die moderne Poesie ist dann eine Mischung aus Religion und Säkularisierung, aus Leere und Totalität, aus profaner Zeitlichkeit und Ewigkeit. Sie besitzt eine offene Form, und darüber hinaus die Form einer offenen Frage.

2.2.2. Die lebendigen Trümmer: Die Poesie als Frage

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'endroit fusionne avec au delà

Stéphane Mallarmé²¹⁶

fundados en la falta [...]: el amor y la poesía, sólo momentáneamente, nos liberan.“ (Solórzano Alfaro 2006)

²¹³ Vgl. Paz 1995, 252. Paz betont immer verschiedene Charakteristika der Moderne, z. B. hebt er in der Einleitung zum ersten Band seiner Werkausgabe zwei hervor: „el culto al futuro y la idea de progreso“ (Paz 1995, 26). Hingegen bezieht er sich in *Itinerario* auf die ‚Revolución‘ als der „rasgo único y que la distingue de todas las otras épocas [...]“. (Paz 1994, 42) (Der Begriff der Revolution hat hier trotzdem viel mit dem der Kritik zu tun.) Trotz aller Inkongruenzen im ganzen Werk Paz' kann man festlegen, dass für ihn die Moderne eine Zeit der Leere ist, die aus einem selbstkritischen Menschen entsteht.

²¹⁴ Vgl. Paz 1995, 242.

²¹⁵ Paz hebt in seiner Monographie über Sor Juana Inés de la Cruz den Ursprung der modernen Dichtung hervor, indem er ihn in der okkultistischen Tradition der Renaissance verortet, nämlich dort, wo das Denken der Analogie zwischen dem Mikro- und Makrokosmos als eine alternative Kultur im Kontext der Moderne vorkommt. (Vgl. Paz 2004, 60) Das könnte eine Erklärung für diese hybride Form der modernen Dichtung sein, zwischen Kritik und Religion.

²¹⁶ Mallarmé 1993, 286-287.

Die Poesie ist in der modernen Gesellschaft zum Problem geworden, was u. a. durch die historische Vertreibung des Dichters aus dem Zentrum der Gesellschaft ersichtlich wird.²¹⁷ Die Poesie ist wegen ihrer diskurskritischen Tätigkeit problematisch geworden, da ihre Existenz „niega nuestras creencias intelectuales más arraigadas“ (Paz 2003, 169). Der Dichter negiert vor allem, so Paz, die Logik des Marktes und überfordert die zyklisch höllische Dynamik des Marktes, indem er nicht mehr im Sinne der Bourgeoisie arbeitet. Er leistet hingegen, den Ideen der passiven Aktivität zufolge, nichts Produktives. Das, was der Dichter produziert, lässt sich nicht mit dem Wortschatz der Produktion verstehen, und die Dichtung wird somit zu einem *Anderen* der modernen Gesellschaft. Der Dichter entzieht sich der Produktion und daher repräsentiert er keine verständliche Figur der Gesellschaft mehr, er ist sozusagen ein *Niemand*.²¹⁸ Darüber hinaus übt das Niemand-Sein des Dichters eine Kritik an der Moderne, in der das Subjekt als ausdifferenziertes und zugleich standardisiertes Individuum eine wichtige Rolle spielt (ein Niemand entspricht seiner *anderen* Seite). Der Dichter ist zugleich jener, der seine Vertreibung beklagt, und stellt so die moderne Gesellschaft in Frage; ihre Grenzen werden somit problematisiert. Die Poesie thematisiert ihre eigene Abwesenheit in der Gesellschaft. Sie wird, wie oben bereits gesagt wurde, zum Bewusstsein der Abwesenheit der Inspiration im modernen Leben, indem sie diese nostalgisch beschwört und sich nach ihr sehnt. Sie repräsentiert das Anders-Werden, das *andere* Individuum jenseits der produzierten Individualitäten.²¹⁹ Es gibt zahlreiche Beispiele dieser Einsamkeit und dieses Durstes nach Poesie in der Moderne, insbesondere betont Paz die wichtige Rolle Baudelaires in dieser Tradition der modernen Dichtung.²²⁰

Lo que hace a Baudelaire un poeta moderno no es tanto la ruptura con el orden cristiano, cuanto la conciencia de esa ruptura. Modernidad es conciencia. Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo. (Paz 2003, 97)

Bei Baudelaire findet man sowohl den Bruch mit der christlichen Tradition als auch dessen Bewusstsein. Der Bruch („ruptura“) der Moderne, und damit die erste Vertreibung des Poetischen, vollzieht sich zuerst als Negation des Heiligen mittels des modernen Denkens. Das wichtigste Mittel dieses Denkens ist die *Kritik*, die im

²¹⁷ „Al reducir el mundo a los datos de la conciencia y todas las obras al valor trabajo-mercancía, automáticamente se expulsó de la esfera de la realidad al poeta y a sus obras.“ (Paz 2003, 238)

²¹⁸ Vgl. Paz 2003, 237.

²¹⁹ Diese Position der Poesie verleiht ihr einen *Queer*-Charakter und erinnert an das dichterische und musikalische Projekt Pink Floyds *The Wall*, in dem diese technische Standardisierung der Moderne dichterisch kritisiert wird.

²²⁰ Interessant wäre hier, die antizipierende Rolle Quevedos in seinem Gedicht „Heráclito cristiano“ (Quevedo 1995) zu analysieren, die für Paz eine „nota que anticipa a Baudelaire“ (Paz 2003, 23) ist.

cartesianischen Zweifeln ihren höchsten Ausdruck erlangte. Die kritische Methode ist aber für Paz eine ungewisse, instabile und keine stabile, wissenschaftlich objektive. Es geht, wie im Zitat, um eine zweifelhafte Moderne, deren Ambiguität selbst von der kritischen Methode stammt. Schlussendlich muss sich die Kritik selbst die eigene Existenzberechtigung versagen, nämlich indem sie auch sich kritisieren und negieren muss: „Una sociedad que se define a sí misma como racional [...] tiene que ser crítica e inestable, pues la razón es ante todo crítica y examen.“ (Paz 2003, 221) Daraus folgt, dass die Grenze zwischen dem Irrationalen und dem Rationalen selbst vom rationalen Denken unterminiert wird. Sie ist eine an sich instabile Grenze, die durch die Poesie erschüttert wird.

Die Kritik entsteht aus der Delegitimierung anderer Formen, sie ist eine Art Negierungsverfahren und als Negierung versucht sie, sich selbst an oberster Stelle der modernen Gesellschaft zu etablieren.²²¹ In *Los hijos del limo* schreibt Paz: „[E]ntre nosotros la razón crece a expensas de la divinidad.“ (Paz 2003, 353) Die Moderne bestimmt sich in einer negativen Art und Weise als Kritik, als das Andere des Religiösen. Wie kann aber eine Gesellschaft auf einer negierenden Kritik gründen? „El resultado [de la crítica] ha sido el vacío, una ausencia de centro y de dirección.“ (Paz 1994, 125) Der natürliche Zustand der modernen Gesellschaft ist dann die Instabilität, weil ihre Fundamente immer wieder hinterfragt werden müssen:

Como una llaga secreta que nada cicatriza, la sociedad moderna porta en sí un principio que la niega y del que no puede renegar sin renegar de sí misma y destruirse. La crítica es su alimento y su veneno. (Paz 2003, 221)

Die Moderne trägt in sich, wie eine versteckte Wunde, ein Prinzip, das sie selbst negiert. Das Problematische liegt in der Unmöglichkeit der ‚Weihe‘ (consagración), der Fundierung der Gesellschaft im kritischen Denken: „[L]a imposibilidad de consagrar al hombre como fundamento de la sociedad.“ (Paz 2003, 220) Es ist genau die Unmöglichkeit, die mittels der Poesie überwunden werden sollte, oder es wird zumindest die Instabilität selbst hinterfragt, um aus der Leere zur Totalität bzw. zum ausgeschlossenen, vergessenen Anderen zurückzukommen. Die Grenze wird als Phantasma aufgedeckt und somit delegitimiert, daher muss die Poesie sich der Kritik bedienen. Die moderne Welt entspricht dann dem Bild eines unendlichen Kalküls der Kritik, das nie zu einem Schluss kommen kann, oder einer offenen, immer wieder gestellten Frage, die sich selbst hinterfragen muss.

²²¹ Vgl. Paz 1995, 221.

Als Tochter der Geschichte und als Ausdruck ihres Weltbildes ist die Poesie Ausdruck der Kritik aber nicht Form des kritischen Denkens.²²² Wenn die Poesie mit der Prosa brechen muss, dann muss sie hier am kritischen modernen Menschen Kritik üben, um somit, als Kritik der Kritik, mit dem kritischen Denken fertig zu werden, um schließlich die Welt renovieren zu können. Als Kritik der Kritik tendiert sie zur Affirmation dessen, was vom kritischen Denken negiert wurde: das Heilige. Die Poesie maximiert somit die Instabilität des kritischen Denkens und führt es zu dessen Versagen, um es so umzudrehen. Das bleibt aber zugleich paradoxerweise im Kommen, im Sinne einer unendlichen Kritik der Kritik. In *El signo y el garabato* findet man eine Formel, die diese Idee auf den Punkt bringt: „Ambivalencia del sentido: es la endidura por donde entramos en las cosas y la endidura por donde el ser se escapa de ellas.“ (Paz 1991, 118) Die poetische Kritik enthüllt in der Selbstzerstörung des Kritischen sein *Anderes*. Die Poesie ist dann paradox wie die Kritik selbst, die sie verteidigt und gleichzeitig verurteilt.²²³ Sie bewegt sich zwischen dem Heiligen und dem Kritischen, zwischen der Prosa und der Poesie. Sie ist Ausdruck des Bewusstseins der Lücke, der Leere, der Sehnsucht nach Transzendenz. Um mit dem Prosaischen zu brechen, bedient sich die Poesie der Kritik, um sich des selbstzerstörerischen Triebes der Vernunft zu bemächtigen.²²⁴

Deswegen behandelt Paz den Roman als die moderne literarische Gattung, die genau diese ambigue Form der Kritik am Klarsten zum Ausdruck bringt: Der Roman ist Prosa, die aber jenseits des Prosaischen zum Poetischen tendiert. Als Prosa verwandelt sich der Roman ins Poetische, indem er die Selbstzerstörung des Kritischen verkörpert: „La crisis de la sociedad moderna –que es crisis de los principios de nuestro mundo– se ha manifestado en la novela como un regreso al poema.“ (Paz 2003, 225) Indem Paz behauptet, dass als Folge des kritischen Denkens „[l]a prosa se niega como prosa“ (Paz 2003, 226), kann man den Roman als die moderne Gattung par excellence verstehen, d. h. die Sprache im Roman ist genau jene, die, auf der Suche nach dem Anderen, sich gegen sich selbst wendet. In der vollkommenen Ausführung der Negation gelangen wir dann,

²²² In *Los hijos del limo* findet man folgenden zusammenfassenden Satz: „Desde hace dos siglos la imaginación poética eleva sus arquitecturas sobre un terreno minado por la crítica. Y lo sabe a sabiendas de que está minado [...]. El arte moderno no sólo es hijo de la edad crítica sino que también es crítico de sí mismo.“ (Paz 2003, 335)

²²³ Vgl. Paz 2003, 231.

²²⁴ Das Bewusstsein der Einsamkeit ist eine Negierung und gleichzeitig eine Sehnsucht nach der Transzendenz, die in der modernen Dichtung zum Ausdruck gebracht wird. „La negatividad es uno de los rasgos de la poesía moderna.“ (Paz 2003, 23) Die Negation ist zugleich eine Art Affirmation der Transzendenz, nämlich die Affirmation der Sehnsucht und der Nostalgie des modernen Menschen.

so Paz, zur Kontemplation, zur Präsenz.²²⁵ Der Roman konzipiert sich in seiner poetischen selbstversagenden Prosa, in seiner humorvollen Inszenierung der scheiternden Kritik und in seiner vergeblichen Weihe des fragwürdigen und selbstkritischen Menschen:

La novela es una épica que se vuelve contra sí misma y que se niega de una manera triple: como lenguaje poético, mordido por la prosa; como creación de héroes y mundos, a los que el humor y el análisis vuelven ambiguos; y como canto, pues aquello que se palabra tiende a consagrar y exaltar se convierte en objeto de análisis y a fin de cuentas en condena sin apelación. (Paz 2003, 225)

Am Ende siegt, so Paz, im Roman die Poesie über die Prosa. Es ist aber der *Prozess* dieses Triumphs (der Kritik der Kritik), der in der Dichtung zum Ausdruck kommt, nämlich der ‚Rhythmus‘ der Selbstkritik und das ‚Bild‘ der Vereinigung des Selbstkritischen mit seiner Alterität. Die Sprache der Moderne hinterfragt sich somit selbst in der Poesie, sie fragt nach ihrer möglichen Sinnhaftigkeit. Indem die Kritik in ihrer vollkommenen Unbeständigkeit den Boden des Sinnes weggezogen hat, muss die Poesie nach der verlorenen Sinnhaftigkeit der Sprache fragen. Die Poesie tendiert demzufolge zur Poetik, sie reflektiert sich selbst. Das folgt aus der Tatsache, dass das kritische Denken und das Poetische zusammenfallen. Die Poesie muss sich selbst denken, sich selbst kritisieren: „La historia de la poesía moderna es inseparable de las poéticas que la justifican y la defienden.“ (Paz 2003, 20) Von der Beziehung zwischen der Poesie und der Poetik wird im folgenden Kapitel ausführlicher die Rede sein, hier soll aber hervorgehoben werden, dass die moderne Poesie zur Selbstkritik tendiert, indem sie sich selbst in einer leeren Welt der Moderne auf die Suche nach Sinnhaftigkeit macht.²²⁶ Im Buch Silvio Viettas und Dirk Kempers über die ästhetische Moderne findet man folgende These, die an dieser Stelle sehr passend und aussagekräftig ist: „Die ästhetische Theorie wird in der Moderne jene Funktion übernehmen, die in der Antike der Mythos innehatte.“ (Vietta/Kemper 1998, 24) Indem die Poesie in der Antike als mythologische Konstituierungsinstanz der Gesellschaft agiert, übernimmt die Poetik (das Hinterfragen des Wesens der Poesie und, so Paz, des Wesens der Sprache) diese Rolle als Suche oder Frage nach einer neuen Sinngebung der Welt. Das Wichtigste ist hier das Motiv der Suche, eine Suche im leeren Raum nach dem Verlorenen; nachdem Paz sich gefragt hat „¿[q]ué o quién puede

²²⁵ „Llevar hasta un límite la negación. Allá nos espera la contemplación; la desencarnación del lenguaje, la transparencia.“ (Paz 2003, 296) Der Begriff der Transparenz spielt in der Poetik Paz' eine sehr wichtige Rolle; dieser stammt wahrscheinlich aus dem Text Alfonso Reyes' *El deslinde*, in dem das Wasser und die Transparenz in Bezug auf die Dichtung vorkommen. (Vgl. Reyes 1963, 45)

²²⁶ „Hoy la poesía no puede ser destrucción sino búsqueda del sentido.“ (Paz 2003, 271)

nombrar hoy la palabra?“ (Paz 2003, 271), gelangt er zu der These, dass in der Moderne „el poema asume la forma de la *interrogación*“ (Paz 2003, 271; meine Hervorhebung). Die sinnlose Sprache muss in der Poesie eine neue sinnhafte Fundierung finden, die sich aber als eine Beschwörung des Abwesenden äußert. Was kann aber dem Abwesenden Ausdruck verleihen? Paz antwortet, indem er die Frage-Form als Lösung erkennt, die immer die Präsenz des Nicht-Anwesenden ausspricht oder diese zumindest anspricht. Das abwesend Anwesende entspricht jenem Begriff der Präsenz, der sich im Melancholischen der Moderne am deutlichsten äußert. Es geht wieder um die Präsenz des Anderen, des Verlorenen, das hier aber als ein Versprechen bzw. als Unerreichbares in der Frage der Poesie präsentiert wird:

Nada sabemos de ese sentido [perdido] porque la significación no está en lo que ahora se dice sino más allá, en un horizonte que apenas se aclara. Realidad sin rostro que está ahí, frente a nosotros, no como un muro: como un espacio vacante. [...] [E]l poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace. [...] En rotación el poema emite luces que brillan y se apagan sucesivamente. (Paz 2003, 271)

Die Frage entspricht dieser Idee der ‚signos en rotación‘, jener rotierenden Zeichen, die sich um eine Leere kreisend äußern. Die Sprache in der Poesie fragt nach ihrer verlorenen, sinnhaften Natur, referiert auf eine leere Stelle, auf eine kommende Antwort und daher kommt sie in der poetischen Enthüllung als Frage vor. Die Frage ist aber eine der Möglichkeit *à venir*, eines ‚Vielleichts‘. In der kritischen Negation und melancholischen Affirmation der Transzendenz, in ihrer Frage, eröffnet sich der Raum der Möglichkeit, des Menschen als eines Anders-Werdens. Die Frage der Poesie präsentiert sich als offene Frage, als ein Bild, das das jetzt Vorhandene mit einem Noch-Nicht-Angekommenen, mit dem Anders-Werden zusammenfügt, das mit der Standardisierung der Moderne verloren gegangen ist: „La antinomía poética, la imagen, no nos encubre nuestra condición: la descubre y nos invita a realizarla plenamente. La posibilidad de ser se da a todos los hombres.“ (Paz 2003, 163) Im Kontext der Leere der Standardisierung der Moderne eröffnet die Poesie den Möglichkeitsraum der Veränderung, des Werdens, was gleichzeitig der wahrsten Natur des Menschen entspricht. „Es gibt seit dem Anbruch der Moderne keine Alternative mehr zu ihr“ (Vietta/Kemper 1998, 6), daher ist die Aufgabe der Poesie, diese Stagnation mittels der Öffnung zum Möglichen aufzulösen. In *El signo y el garabato* findet man ein Bild, das diese Problematik sehr gut zusammenfasst, jenes der „ruinas vivas de futuro“. (Paz 1991, 121) Es geht um Trümmer, die aber geöffnet auf eine Zukunft bzw. auf das

Mögliche deuten, daher das Oxymoron ‚lebendige Trümmer‘. Der Zustand des Menschen ist dieses „poder ser“ (Paz 2003, 162), das in der Poesie ausgedrückt wird, indem die Präsenz des Abwesenden beschwört wird.

Die Poesie eröffnet damit den Raum der Möglichkeit des Werdens des Menschen. Die Poesie erweitert den historischen Pfad der Geschichte zum selbstschöpferischen Weg, oder besser, zum Feld der möglichen Wege. Hugo Verani hat diesen Topos des Raumes im Werk von Paz in seinem Buch sehr deutlich hervorgehoben: „El espacio es el agente de las mutaciones, de las aperturas, uno de esos estados de disponibilidad en que desaparece la vida común [...]“ (Verani 2013, 26) Diese poetische räumliche Öffnung folgt aber aus jener Ausführung des Kritischen bis zu deren Grenze. Die Kritik scheint einen Raum zu etablieren. Der poetische Raum ist eine von allen falschen Versprechungen freie Enthüllung des unendlichen, richtungslosen, unaufhörlichen, vergeblichen Schreitens des kritischen Denkens,²²⁷ um sich so auf die Suche nach dem Neuen zu machen. In *Los hijos del limo* schreibt Paz in Bezug auf das kritische Denken der Moderne folgendes, was der Kritik räumliche Züge verleiht: „No es un templo ni un castillo fuerte; es un espacio abierto, una plaza pública y un camino: una discusión, un método. Un camino en continuo hacerse y deshacerse [...]“ (Paz 2003, 354)

Als eine Suche nach Absolutheit schafft das Gedicht einen Raum der Entfaltung, ein Feld der Möglichkeit.²²⁸ Ein klares Beispiel dieses Prozesses hat Paz im berühmten Gedicht Mallarmés *Un Coup de dés* gesehen, mit dem der französische Dichter ein „poema abierto hacia el infinito“ (Paz 2003, 263) konzipiert hat. Das Gedicht bewegt sich zwischen dem Absoluten und der Leere, zwischen der Notwendigkeit und der Kontingenz, indem es sich selbst negiert und somit einen Raum des Möglichen eröffnet:

Así, este poema que niega la posibilidad de decir algo absoluto, consagración de la impotencia de la palabra, es al mismo tiempo el arquetipo del poema futuro y la afirmación plenaria de la soberanía de la palabra. No dice nada y es el lenguaje en su totalidad. [...] Mallarmé no nos muestra nada excepto un lugar nulo y un tiempo sin substancia: una transparencia infinita. [...] El mundo, como imagen, se ha evaporado. Toda tentativa poética se reduce a cerrar el puño para no dejar escapar esos dados que son el signo ambiguo de la palabra *tal vez*. (Paz 2003, 264)²²⁹

²²⁷ Gemeint ist das Scheitern der Kritik in ihrem Projekt einer Wahrheitssuche, indem diese sich unvermeidlich selbst kritisieren muss.

²²⁸ Man findet bei Verani eine ähnliche These: „El caminante recorre el mundo, explora hasta sus raíces, hasta los límites de lo decible, *en busca de la intensidad de un absoluto*, abre senderos que eventualmente conducen – paradójicamente – a un espacio interior.“ (Verani 2013, 27; meine Hervorhebung)

²²⁹ Siehe oben die zitierte Stelle des Gedichts.

Mallarmés Gedicht sagt nichts und alles zugleich, was die Sprache und die Welt in ihrer Totalität, mittels des Zeichens des ‚Vielleichts‘ bzw. der Möglichkeit, zum Ausdruck bringt. Die Poesie ist somit Ausdruck eines leeren Feldes auf der Suche nach Totalität und das Zeichen der Poesie ist Zeichen der Möglichkeit bzw. des Werdens. Deswegen bekommt das weiße Blatt, die Leere, eine besondere, prägende Rolle im Poetischen, und dahin gehend äußert sich auch Mallarmé im Vorwort zum Gedicht: „Les ‚blancs‘ en effet, assument l’importance, frappent d’abord [...]“ (Mallarmé 1993, 244) Das Gedicht konstituiert tatsächlich eine räumliche Form, es ist Ausdruck der Leere der Welt und der möglichen Ausweitungen dieser Leere. Das Gedicht Mallarmés ist ein „espacio vacío“ (Paz 2003, 264). Es ist die Öffnung zur Möglichkeit des Weges (zum Hypothetischen) in alle Richtungen (daher das Räumliche als Motiv) und nicht die lineare prosaische Erzählung eines schon Gegebenen: „Tout se passe, par rac courci, en hypothèse; on évite le récit.“ (Mallarmé 1993, 244) Daher das Motiv der Partitur: Das Gedicht muss geöffnet werden, es entfaltet sich und ist wie eine Frage gerichtet auf ein Etwas, das ausgeführt werden muss. Das Gedicht ist als Partitur an einen Leser gerichtet, der selbst den aufgezeigten Weg gehen soll.²³⁰ Diese Auffassung des Räumlichen entspricht wahrscheinlich der Motivation für das Schreiben der „Topopoemas“ oder für das Gedicht „Blanco“ von Octavio Paz, sie kann aber auch als der allgemeine metaphysische Grund von der ‚konkreten Poesie‘ der Avantgarde interpretiert werden. Das Mögliche äußert sich im Gedicht Mallarmés als eine Art negative Affirmation des Absoluten. D. h. das poetische Wort schweigt tatsächlich, aber als Frage öffnet es de facto den Raum der Möglichkeit der Sprache. Im Werk Paz’ findet man aus diesem Grund immer wieder das Motiv eines Sprechens des Schweigens. Es ist das Aussprechen des ‚Peut-être‘ bzw. der Weite der Möglichkeit. Die Poesie drückt eine Welt aus, oder wie Schärer-Nussberger sagt, „[u]n mundo que enmudeció de súbito“ (Schärer-Nussberger 2006, 214), und das tut sie als Öffnung oder Frage nach der Möglichkeit des Sprechens überhaupt.

Das Thema des Schweigens ist eines der wichtigsten Themen in der Poesie und in den Essays von Octavio Paz. Dieses Thema hängt mit dem Motiv des Räumlichen zusammen. Das Schweigen besitzt aber im Kontext der Moderne eine besondere Kraft. Es ist Ausdruck des leeren und einsamen Kontextes des modernen Menschen. Man könnte andererseits das Poetische folgendermaßen, Paz paraphrasierend, erklären: Das Unhörbare hört man mithilfe des Auges und die Leere hat gleichzeitig eine akkustische

²³⁰ Das wird bei einigen Kritikern als die Transparenz bzw. die Offenheit des Gedichtes verstanden (siehe Hölz 1984, 351-352).

Intensität. „Leer un poema es oírlo con los ojos; es verlo con los oídos.“ (Paz 2003, 294) Genau das Gleiche passiert mit dem Schweigen, dessen räumliche Eigenschaften offenkundiger sind: Im Gegensatz zur Rede (die lineare, nachvollziehbare und formal gegliederte Sprache) ist das Schweigen richtungslos, reine Möglichkeit, Ausdehnung.²³¹ Das Schweigen steht im Zentrum der Paz'schen Poetik, insofern es nicht nur eine wesentliche Rolle in der modernen Poesie spielt, sondern allgemein im Bezug auf den Rhythmus und das Bild grundlegend ist. Wenn der Rhythmus, mittels des Ausdrucks des Bildes, als die Zurückführung der Sprache zu der Quelle ihrer Sinnhaftigkeit verstanden werden soll, indem die Poesie mit der Referenz und mit der Kommunikation bricht, dann kann man dieses Zurückführen als den Ausdruck eines sinnreichen Schweigens verstehen.²³² Das Schweigen äußert sich als der Raum selbst, als die Öffnung zum Möglichen, als der Rahmen, in dem die Sprache überhaupt zum Ausdruck kommt.²³³ In diesem Raum *entsteht* die Sprache überhaupt, d. h. er ist ihre Quelle. In Paz' Fragment „Recapitulaciones“ in *El arco y la lira* findet man folgende Formel:

La palabra se apoya en un silencio *anterior* al habla –un presentimiento del lenguaje. El silencio, *después* de la palabra, reposa en un lenguaje –es un silencio cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio –entre el querer decir y el callar que funde querer y decir. (Paz 1995, 297)

Das Wort entsteht *zwischen* einem Schweigen vor und nach dem Reden. Das Schweigen ist das Andere der Sprache (ihr Beginn und ihr Ende) und zugleich ihre Quelle. Saúl Yurkiévich erkannte zu Recht eine Unterscheidung zwischen ‚mudez‘ (Sprachlosigkeit) und ‚silencio‘ (Schweigen), die den Begriff des Schweigens bei Paz sehr richtig trifft:

Más allá de las palabras, la música y más allá de la música, el silencio; no la mudéz que está antes de la palabra, sino el callar que la sobrepasa [...]; un silencio invasor que se expande, que engloba y se confunde con los sonidos, que se acompasa con los ritmos del mundo y del cuerpo hasta imperar [...]. (Yurkiévich 1971, 82)

Yurkiévich bezieht sich auf ein metaphysisches Schweigen, das *immanent* im Kosmos ist und das daher in der Dichtung eine wesentliche Rolle spielen muss. Die Moderne als die

²³¹ Man findet bei Heidegger eine ähnliche Formulierung: „Anschauen sagt: eingehen in das Schweigen.“ (Heidegger 1985, 41)

²³² Wichtig ist hier, daran zu erinnern, dass die Poesie ein Bruch mit den stagnierten diskursiven Sinngebungen ist, aber immer im Hinblick auf eine neue Sinngebung. In *El signo y el garabato* erklärt Paz, dass nach der Zerstörung des Sinnes „íntegro o en fragmentos vivos y coleando, como los trozos de la serpiente, el sentido reaparece“. (Paz 1991, 119) Daher soll das Schweigen nur als die Grube der Sinnhaftigkeit verstanden werden, d. h. als eine hyperkomplexe Sinnhaftigkeit.

²³³ Im Gedicht „Lago“ von Paz findet man folgende Strophe, die eine gewisse Räumlichkeit des Schweigens zu postulieren versucht: „Vibra el silencio, vaho/de presentida música/invisible al oído/sólo para los ojos.“ (Paz 2014, 42) Man findet hier auch das Wort „presentida“, was im folgenden Zitat auch vorkommt; der Rhythmus als eine Vorahnung, als etwas, das vorausgeht, aber unausdrückbar ist. Die Poesie ist dann der Ausdruck dieses Vorausgehenden.

Epoche des Schweigens ist deswegen die perfekte Zeit für den Sieg der Poesie. Das, was die Moderne zu einem Spezialfall macht, ist ihre formlose Form, die die Form des Werdens selbst ist: Sie postuliert etwas, das der Zeit wesentlich ist, und übernimmt deswegen keine bestimmte Form; sie macht keine Pausen und sie kann sich nicht in einer Form kristallisieren. Die Moderne ist die Epoche der Blüte eines immer vorhandenen, konstituierenden Schweigens, dieses nicht vorgegebenen, formlosen Werdens des Menschen.²³⁴ Das ist die positive Perspektive auf die Moderne, die aber naturgemäß nicht die einzige ist. Indem das Gedicht die Form der Frage annimmt, verschweigt diese etwas, weist auf etwas hin, das sie selbst konstituiert, nämlich auf das Gefragte, was zugleich der Frage zugrundeliegt. Sie ist Enthüllung jenes gemeinten Schweigens.

Die moderne Poesie verkompliziert das, was Paz mit dem Begriff des Poetischen meint. Die Rolle der Poesie als Bruch mit der Kommunikation und als Transzendierung der Sprache zum Zweck, diese neu zu fundieren, scheint in der Moderne in eine Krise gekommen zu sein, in der die Poesie über sich selbst als Abwesendes reden muss. Die Technik und die Bourgeoisie haben, wie gesagt, die Dichtung aus ihrer Welt vertrieben und sich einer rein funktionellen und formlosen Welt verschrieben. Die Poesie ist Ausdruck einer Sprache, die die Welt als Ganzes ausdrückt, indem diese sich der Sprache der Gemeinschaft bedient.²³⁵ Die Sprache formt die Welt, ermöglicht ihr eine Sinngebung. Die moderne Welt ist jedoch eine Wüste, die Sprache der Gemeinschaft erkennt nur noch den Menschen in seiner Einsamkeit, sie schweigt; von daher hat die Poesie keine andere Aufgabe mehr als sich selbst samt ihrer Möglichkeit zu hinterfragen. Das Hinterfragen führte die Literatur zu neuen Formen, zu neuen Gattungen des Narrativen und des Lyrischen, zum Roman und zum modernen Gedicht. Beide Formen antworten auf diesen neuen Kontext, sind Ausdrücke des Poetischen in der Moderne.²³⁶

²³⁴ Eine Erklärung dieser schwierigen These kann man in *Los hijos del limo* finden: „Hay tantas «modernidades» como épocas históricas. No obstante, ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma *moderna*– salvo la nuestra. [...] [E]s la primera [vez] que, en lugar de proponer un principio atemporal, se postula como ideal universal al tiempo y a sus cambios.“ (Paz 2003, 349)

²³⁵ Vgl. Kap. 2.1.

²³⁶ Die Frage, welche von den beiden Gattungen (Roman oder modernes Gedicht) die Leere der Moderne am besten ausdrückt, bleibt offen. Octavio Paz scheint trotzdem das Gedicht vor dem Roman zu favorisieren, da das Gedicht in einer Art und Weise dem Poetischen näher als dem Prosaischen steht. Das moderne Gedicht ist die subversivste moderne Gattung. (Vgl Paz 2003, 228) Indem der Roman auch als Schauplatz der poetischen ‚Kritik der Kritik‘ eine Rolle spielt, ist im Inneren von dieser Gattung die Form der Frage. Der Roman ist bloß ein Ausdruck des revolutionären Abschieds vom Progress der Moderne und

Die Poesie arbeitet noch, im Roman und im Gedicht, an der Enthüllung des Wesens der Sprache (die Sprache ist aber immer eine Sprache des Menschen, auch des modernen Menschen), indem sie nach der Möglichkeit einer anderen Sinnhaftigkeit des Menschen fragt, indem sie sich selbst als Sprache in Frage stellt. Daher tendiert die Poesie, indem sie eine selbstreferenzielle und selbstreflektierende Sprache ist, zum Schweigen. Die Dichtung verliert trotzdem mit ihrer Enthüllung des Schweigens ihre politische Rolle und Wirksamkeit *nicht*. Indem sie eine Antwort auf einen konkreten historischen Menschen liefert, übernimmt sie eine Form und eine Rolle in der Gesellschaft, sie wird zur Frage. Das Schweigen dieser Frage bedeutet zugleich eine reaktionäre Antwort auf die Geschichte. Die Frage wird zum politischen Mittel der Literatur, mittels der Inszenierung der Selbsthinterfragung einer Sprache, die ihre Sinnhaftigkeit verloren hat. Auf den Diskurs des modernen Progresses, auf den Diskurs der Sophisterei der Politik antwortet die Poesie mit einer gewalttätigen schweisamen Frage. Die Poesie ist politisch aber keine Politik.²³⁷

Wie kann man über die schweisame Dichtung der modernen Poesie reden? Wie ist die Rede über das Schweigen überhaupt möglich? Wie spricht man über den Sinn einer selbstreflektierenden Frage?²³⁸ Müsste man eine Karte des Weges zeichnen, auf den diese Sprache uns führt? Oder ist es vielmehr die Sprache der modernen Poesie selbst, die ihre innere Struktur zum Ausdruck bringen soll? Es ist klar, dass die oben präsentierten Thesen zur modernen Poesie diese immer als das konzeptuell Unbegreifbare und insofern immer als das Andere des Denkens zu verstehen versuchen, worüber man (dem letzten Satz von Wittgensteins *Tractatus* zufolge) schweigen sollte. Das poetologische Sprechen ist aber etwas, das in Paz' Buches *El arco y la lira* intendiert wird, und das hier als eine offene Frage bleibt: Ist das Buch ein theoretisches Buch? Soll man das Buch als

vermag aber noch nicht den Sieg des Poetischen zu beschwören. Trotzdem wäre diese eine Frage, die noch näher zu analysieren wäre.

²³⁷ Die Frage nach der konkreten Form einer Politik des Poetischen würde hier zu weit führen. Man muss aber festlegen, dass jeder Kompromiss, in den das Poetische mit der offiziellen Politik eingeht, ein Verlust und ein Prosa-Werden der Poesie bedeuten würde. Das Vorkommen der Poesie in der Geschichte nimmt vielmehr die Form eines Versprechens an; dieses Versprechen der Poesie ist politisch in seiner offenen Form, als eine Pflicht zur Gerechtigkeit: Die Poesie ermöglicht noch das Anders-Werden des Menschen, sie ist ein Versprechen einer Revolution, einer Änderung, eines künftigen Menschen. Sie ist politisch aber keine Politik. Es geht um die Literatur als Rede über ein zukünftiges Volk, womit Deleuze und Nietzsche auch einverstanden wären.

²³⁸ Über die logische Semantik einer Frage gibt es zahlreiche sprachwissenschaftliche und logische Aufsätze, die eine Zusammenfassung der möglichen Lösungen dieses komplizierten Problems liefern (Siehe Conrad 1978). Es geht allerdings um eine ganz besondere Frage, die hier nicht mit denselben logischen Mitteln analysiert werden kann. Der Beweis dieser Behauptung würde den Umfang der vorliegenden Arbeit sprengen.

ein Prosagedicht verstehen? Inwieweit kann man von einer Übersetzbarkeit vom Poetischen ins Prosaische sprechen?

3. DIE POETIK UND DIE POESIE

Der Anfang von *El arco y la lira* führt den Leser sogleich in die Poesie ein. Von Anfang an vermischen sich die Reflexion und ihr Forschungsobjekt – Poetik und Poesie werden ununterscheidbar. Im ersten Paragraphen bewegt sich die Sprache in einer eigentümlichen Syntax (Aneinanderreihung von Substantiva, die einer üblichen, spanischen Grammatik zuwiderläuft), die sich rhythmisch artikuliert und die sich aus der Zusammenschließung der Gegensätze ergibt. Wichtig ist an dieser Stelle, dass die Rede *über* die Poesie gleichzeitig *in* der Poesie stattfindet. Kurz, es handelt sich um eine Poetik, die aber selbst poetisch anfängt:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. [...] La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular.[...] Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. (Paz 2003, 41)

Das Poetische meint hier wiederum nicht die Versform, sondern den Rhythmus und die Bilder, die vorkommen. Horaz' *Ars Poetica* z. B. ist in Versform geschrieben, es wäre noch zu analysieren, ob sie aber als Ausdruck des Poetischen im Sinne von Paz zu verstehen wäre. Die Unterscheidung von Poetik und Poesie ist auf der sprachlichen Ebene des Textes sehr problematisch. Diese Ununterscheidbarkeit wird von Saúl Yurkiévich als „ósmosis recíproca entre los poemas y los ensayos de Paz“ (Yurkiévich 1971, 74), d. h. als eine dem Werk von Paz wesentliche Ununterscheidbarkeit oder Oszillation zwischen dem Poetischen und dem Prosaischen verstanden. Diese Unterscheidung wird nicht explizit im Text thematisiert, sondern erst in der Rezeption des Textes für den Leser zum Problem. Es geht um eine nicht explizit thematisierte Problematik: jene der Poetik, die sich selbst in Frage stellt, indem sie sich von ihrem Objekt nicht mehr unterscheiden lässt. Die Problematik der selbstreflektierenden Poetik ist vielleicht auch eine Folge ihres Zuganges zur Poesie und konkret zur modernen Poesie, die gleichzeitig eine selbstreflektierende Poesie ist. Das Objekt der Poetik ist ein begrifflich Ungreifbares und die Poetik als Reflexion dieses Objektes muss unvermeidlich auch ihre begrifflichen Grenzen verlieren. Maya Schärer-Nussberger bezieht sich auf eine Textstelle von *El arco y la lira*, indem sie über einen Traum spricht, der das Gedicht träumt und deswegen selbst Gedicht ist: „Llevadas por un fervor visionario, estas frases que ‚sueñan‘ con el poema son en sí mismas ya un poema.“ (Schärer-Nussberger 2006, 226) Die Poetik bezieht sich auf das Gedicht durch die

gleichen Mittel, wie das Gedicht auf das, was es enthüllt, nämlich mittels der oben schon diskutierten Analogie.

Die Poetik versucht sich trotzdem kritisch mit der Poesie auseinanderzusetzen, die Poesie ist aber in der Moderne gleichzeitig reiner Ausdruck des kritischen Denkens und seines Versagens. Es geht dann um um-sich-drehende Zeichen (Poetik der Poetik und Poesie der Poesie), die in ihrer Drehung um eine nicht lösbare Problematik ihre Bewegung bekommen. Die Poesie und die Poetik versuchen sich anzunähern und vermögen dann nur eine rotierende Bewegung um ihr Objekt. Indem die Poesie ihre und die Sprache überhaupt selbst in Frage stellt, muss eine Poetik sich selbst auch diese Frage stellen, sodann konvergieren beide Sprachen in eine gleiche Rotation um sich selbst, nämlich in die Rotation der Sprache um die Sprache. Nicht umsonst ist das Konzept der ‚signos en rotación‘ das letzte Bild von *El arco y la lira*, jenes Bild, das die ganze Problematik zusammenfasst.

Man muss hervorheben, dass es sich hier nicht um eine Regelpoetik handelt. Die Poetik im Sinne Paz' muss eher in der Nähe der Metaphysik (bzw. der Ästhetik) und der Religion als in der Rhetorik verstanden werden.²³⁹ Es geht um eine „Dichtungstheorie“ und nicht so sehr um eine „praktische Anweisung zum ‚richtigen‘ Dichten“. (Jung 2007, 9) Seine Poetik soll als Erbe des Bruches in der Frühromantik verstanden werden, in welcher die Dichter angefangen haben, über sich selbst zu reflektieren, indem sie die alten Anweisungen verworfen haben.²⁴⁰ Der Mensch als autopoietisches Projekt in der Romantik implizierte einen Abschied von den alten moralischen Regelpoetiken, wie jene schon erwähnte von Horaz. Es geht daraufhin um eine Pluralität der Poetiken und nicht um *eine* Poetik, ein Phänomen, das mit dem Verschwinden eines einheitlichen Weltbildes und der Vervielfachung des Individuums und der Subjekte zusammenhängt. Genau in diesem Kontext dieser in-sich-drehenden Poetiken der rotierenden Poesie bekommt die Frage der vorliegenden Arbeit wieder eine neue Relevanz: Kann das poetologische Sprechen über die Poesie konzeptuell und diskursiv sein? Der Ausdruck der Poesie ist vielfältig und unerschöpflich, weil er ein Nicht-Ausdrückbares ausdrückt. Passiert nicht dasselbe mit der Poetik? Vervielfachen

²³⁹ Es ist dabei nicht irrelevant, dass die erste Form von *El arco y la lira* im Rahmen einer Konferenz über Johannes von Kreuz entstand. (Siehe Rodríguez Monegal 1971, 36) Der Kontext der Mystik und der Religion als legitime Disziplinen des Denkens über das Poetische stammt u. a. aus Paz' Lektüre des dichterischen Werkes dieses spanischen Mystikers.

²⁴⁰ „[N]ach dem die festen Orientierungspunkte, die transzendente Heimat mit ihren Verbindlichkeiten, geschwunden sind, haben sich die Literaten und Künstler auf sich selbst zu besinnen und neu anzufangen [...]. Das ist eine Erkenntnis, die in aller Striktheit bereits die Frühromantiker auf den Punkt gebracht haben [...].“ (Jung 2007, 11)

sich nicht die Poetiken, weil sie die Poesie nie zur Gänze erfassen können? Um diese Fragen weiter entfalten zu können, werden zunächst einige Thesen von Octavio Paz über die Poetologie präsentiert, um dann im zweiten Unterkapitel zu zwei Gedichten zu kommen, in denen die Ununterscheidbarkeit zwischen Poetik und Poesie, jetzt in der Form der Poesie selbst, zum Ausdruck kommt.

3.1. Das Sprechen über Poesie

Die Poetologie spricht über die Poesie, d. h. die ihre Sprache hat eine spezifische Referenz, sie weist auf die Poesie hin. Werner Jung unterscheidet drei Arten von Poetiken: Regelpoetik, Dichtungstheorie und poetologische Kritik. Alle drei versuchen sich auf die Poesie nicht nur zu beziehen, sondern diese vielmehr zu erfassen. Obwohl alle drei unterschiedliche Herangehensweisen verfolgen, bleibt die Absicht dieselbe. Das Erfassen des Poetischen bedeutet zum einen das Entziffern ihres Sinnes und nicht nur des abstrakten Begriffes des Poetischen, zum anderen impliziert es eine Methodik der Lektüre ihrer Werke. Das Problem ist aber, dass der Sinn des Poetischen vielfältig ist, d. h. er lässt sich nicht vollständig mit anderen Worten erklären bzw. anders beschreiben. Paz bringt diese Problematik in seinen „Recapitulaciones“ von *El arco y la lira* folgendermaßen auf den Punkt: „El poema es inexplicable, no ininteligible.“ (Paz 2003, 293) Das ist das erste Problem des Sprechens über die Poesie, dass die Poesie auf sich selbst referiert und daher keinen eindeutigen Sinn außer sich selbst hat, sondern vielmehr alle Sinne bzw. das Wesen der Sinnhaftigkeit oder der Sprache selbst ausdrückt, also das, was oben durch den ‚Rhythmus‘ und das ‚Bild‘ erläutert wurde. Daher kann man sagen, dass die Poesie als solche nicht unverständlich ist, sie ist vielmehr nicht erklärbar. Die Unerklärbarkeit gründet auf einer Unmöglichkeit, das Gedicht endgültig zu zerlegen bzw. seine wesentliche Struktur zu erfassen oder zu skizzieren. Wie soll man aber konkret diese Unerklärbarkeit der Poesie verstehen? Das Poetische ist Ausdruck des Wesens der Sprache selbst, das aber hier nicht mittels ihrer selbst analytisch objektiviert werden kann, weshalb sich feststellen lässt, dass „[l]os estudios lingüísticos no alcanza a reconstruir el contenido total de la locución y sólo nos ofrecen reconstrucciones fragmentarias [...]“ (González 1990, 155) Das Wesen der Sprache (als Metapher des Menschen und der Welt) entzieht sich jeglicher intellektuell analytischen Erklärung; es ist ein Mannigfaltiges, immer Anders-Werdendes. Es ist der Kern der Produktivität der Sprache, sein vordiskursiver vorsinnhafter Kern, der alle

Sinne in sich trägt und der deswegen, diskursiv betrachtet, unmittelbar auf einmal ausgesprochen als Unsinn erscheint.

Der oben erwähnte Begriff der Präsenz liefert uns einen Ausweg aus dieser Problematik: *Die Poesie enthüllt alles aber zeigt nichts*. Sie ist ein Ganzes ohne Teile. Die Enthüllung ist das Präsentieren der antinomischen Natur des Menschen: „La antinomia poética, la imagen, no nos encubre nuestra condición: la descubre y nos invita a realizarla plenamente.“ (Paz 2003, 163) Dagegen ist das Zeigen eine Formel, um erst dann etwas finden zu können, d. h. es ist eine Art Verbergung und keine Enthüllung.²⁴¹ In der Poesie kommt ihr Sinn als Material bzw. als das die Sprache konstituierende Fleisch vor, ohne auf etwas Externes hinzuweisen. Das Andere der Sprache enthüllt sich, es wird aktualisiert. Dagegen weisen der Diskurs und die Prosa immer auf etwas anderes hin: Sie verbergen das eigentlich Gemeinte. In dieser Hinsicht spielt das Benennen eine wichtige Rolle; das Benennen ist ein Erscheinen-Lassen und kein Hinweis auf etwas anderes:

Cuando el poeta afirma que ignora «qué es lo que va a decir» quiere decir que aún no sabe cómo se llama eso que su poema va a nombrar y que, hasta que sea nombrado, sólo se presenta bajo la forma de silencio ininteligible. (Paz 2003, 173)

Der Dichter ignoriert, was er sagen wird, weil er dem, was ausgedrückt werden soll, erst nach dem Schreiben begegnet. Die Poesie ist nicht ein Sagen-Wollen, sondern bloß ein Aus-Sagen, ein Aus-Sprechen. Diese These ist im Transparenz-Begriff von Paz impliziert: Die Wörter werden durchsichtig und enthüllen somit die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit.²⁴² Nicht umsonst spielt das Wasser eine wesentliche Rolle im dichterischen Werk von Octavio Paz. Die poetische Erfahrung ist eine Kontemplation und keine Rede über etwas, sie ist keine Repräsentation und daher keiner Entschlüsselung bedürftig. „Allá nos espera la contemplación; la desencarnación del lenguaje, la transparencia.“ (Paz 2003, 296) Die Präsenz der Welt ist dann eine Transparenz, eine Durchsichtigkeit. Wie kann nun über die Transparenz gesprochen werden? Wie kann man über das Nicht-Strukturierte sprechen? Wie kann man sich auf

²⁴¹ Einen ähnlichen Gedankengang findet man in Wittgensteins *Philosophischen Bemerkungen*, wo die Rede von der Erwartung des Satzes ist, nämlich von seiner Intention in der Vorstellung dessen, was er sagt: „Die Erwartung hängt mit dem Suchen zusammen. [...] Wie man sucht, drückt irgendwie aus, was man erwartet.“ (Wittgenstein [1964] 1984, 12) Das Suchen und die Erwartung als Maßstab der Sinnhaftigkeit der Sprache ist eine These, die im Hintergrund mitbedacht sein soll.

²⁴² Siehe Paz 1995, 185.

glattes Wasser beziehen, auf dessen Oberfläche sich der Blick in Ermangelung jeglicher Anhaltspunkte frei bewegt?²⁴³

Die Prosa (oder der Diskurs) teilt die Welt auf, spricht über jenes aber nicht über das Andere. Die Prosa versucht die Welt zu zerlegen, zu organisieren. Die Prosa weist auf einen bestimmten Ort der Realität hin. In der Erörterung oder Erklärung der Prosa entziffert sich dieser gemeinte Ort. Der hier verwendete Begriff der ‚Erörterung‘ stammt aus folgendem Text von Martin Heidegger, in dem man eine sehr ähnliche Überlegung wie bei Paz findet:

Erörtern meint hier zunächst: in den Ort weisen. [...] Jeder große Dichter dichtet nur aus einem einzigen Gedicht. [...] Das Gedicht eines Dichters bleibt ungesprochen. [...] Die Erörterung des Gedichtes ist eine denkende Zwiesprache mit dem Dichten. Eine Erörterung des Gedichtes kann vor allem nie das Hören der Dichtungen ersetzen, nicht einmal leiten. (Heidegger 1985, 33)

Die Sprache der Poesie redet hingegen nicht über das Örtlich-Konkrete.²⁴⁴ Die Poesie enthüllt die Welt und alle ihre Orte, sie enthüllt den Raum der Möglichkeit des Werdens der Welt.²⁴⁵ Die Poesie präsentiert die Welt als Ganzes und deswegen zerlegt sie diese nicht. Die Poesie „reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad.“ (Paz 2003, 122) Die Poesie ist, wie bereits gesagt, Synthese und die Prosa Analyse.²⁴⁶ Die Analyse beschreibt mit immer anderen Worten einen gleichen Sachverhalt; die Poesie präsentiert, schafft ein Bild des Ganzen:

Pero si queremos describir nuestra percepción de la silla, tendremos que ir con tiento y por partes: primero, su forma, luego su color y así sucesivamente hasta llegar al significado. [...] En el poema la silla es una presencia instantánea y total, que hiere de golpe nuestra atención. El poema no describe la silla: nos la pone en frente. (Paz 2003, 123)

Wie kann dann die Prosa das Glatte, Durchsichtige, Widersprüchliche der Poesie zerlegen, ohne über etwas anderes sprechen zu müssen? Wenn die Prosa das Poetische zerlegt, macht sie nichts anderes, als ein narzisstisches Spiel zu spielen, indem sie über sich selbst als Prosa spricht. Das Poetische ist das, was es ist, aufgrund seiner Einheit, aufgrund seiner nicht analysierbaren Synthese. Die Poesie scheint dem beschreibenden und dem narrativen Blick der Prosa zu entswinden. Wie kann die

²⁴³ Im Hintergrund dieser Argumentation steht wieder jene von Deleuze und Guattari in *Mille Plateaux* postulierte Opposition zwischen dem Glatten und dem Gekerbten. (Vgl. Deleuze/Guattari 1989)

²⁴⁴ „Sólo la vuelta a lo concreto, a lo palpable con los ojos del cuerpo y el alma, devuelve su equilibrio a la prosa.“ Paz 2003, 108.

²⁴⁵ Dies ergibt sich aus dem oben Erklärten (siehe Kapitel 2.2.2.). Bei Paz siehe 2003, 264.

²⁴⁶ „Por lo general, la obra de Paz se mantiene fiel a su aspiración unitiva. La unidad y el origen se buscan por medio de la metáfora (o de la imagen, en la terminología de Paz) ya que ella posee un valor heurístico. [...] No en vano en *El arco y la lira* se privilegia la imaginación a expensas de la razón.“ Madrid 1991, 141.

Prosa die Poesie beschreiben, wenn die Enthüllung des Ganzen als Einheit das Poetische ausmacht? Muss nicht vielmehr die Prosa selbst das Poetische enthüllen, um dieser gerecht zu werden? Wäre sie dann nicht genauso poetisch wie ihr Objekt? Um das rein Poetische erfassen zu können, so Paz, muss man einen nackten Zugang zu diesem schaffen, nämlich ohne die Mittel einer diskursiven und zerlegenden Analyse. In Bezug auf den authentischen Wert der Poesie schreibt Paz in der Einleitung:

Su misma autenticidad muestra que la experiencia que justifica a cada uno de estos conceptos, los trasciende. Habrá, pues, que interrogar a los testimonios directos de la experiencia poética. La unidad de la poesía no puede ser asida sino a través del *trato desnudo con el poema*. (Paz 2003, 41; meine Hervorhebung)

Die Poesie kann nur im Konkreten bzw. in der Erfahrung des Gedichts endgültig erfasst werden; dagegen bleiben die poetologischen Begriffe nur Hinweise auf diese nackte Lektüre des Gedichts. Die poetische Erfahrung, das, was am Grund der Poesie liegt und ihr Wesen ausmacht, ist immer etwas, das die Konzepte, die Begriffe transzendiert. Die Sprache scheint das Poetische nicht *erklären* zu können. Der einzige Zugang ist dann die Erfahrung selbst, die Lektüre. Es wird von Paz eine Unterscheidung zwischen „Idee“ und „Realität“ (oder Präsenz) bzw. zwischen „Intuition“ und „Enthüllung“ postuliert, die jener zwischen Prosa und Poesie entspricht.²⁴⁷ Die Idee hat nicht die gleiche Wirksamkeit und den gleichen ontologischen Wert wie die Realität selbst. Wenn die Realität sich als Nicht-Idee versteht, in der gleichen Weise, wie die Poesie immer mit dem Diskursiven brechen muss, um sich rhythmisch ausdrücken zu können: Wie kann dann die Idee die Nicht-Idee erfassen? Der Rhythmus-Begriff hat uns einerseits gezeigt, dass die Poesie immer als Brechung des Diskursiven und darüberhinaus als Enthüllung der ersten Natur dieser diskursiven Sprache verstanden werden soll. Der Bildbegriff hat uns andererseits gezeigt, dass das Zusammenkommen des diskursiv Gegensätzlichen das Bildliche und Einheitliche des Gedichts ausmacht. Demzufolge ist das Poetische das Andere der Prosa, d. h. ihr Anderswo bzw. ihr Außerhalb und es konstituiert sich in Opposition zu ihr als ihr Ursprung. Das Diskursive konstituiert sich auch in seiner Entgegensetzung zum Anderen, zum Nicht-Diskursiven und Vordiskursiven der Poesie. Es nährt sich von dieser Unterscheidung. In der Poetologie müsste demzufolge das Diskursive selbst über seine Alterität sprechen, was aber zwangsläufig zu Widersprüchlichkeiten führen muss. Das Diskursive müsste über seine innerste Natur sprechen, über seine Trennung vom Eigenen und vom Fremden. Das Diskursive muss

²⁴⁷ Vgl. Paz 2003, 108.

sich dann als Sprache selbst reflektieren, etwas, das oben dem Bereich der Poesie zugeordnet wurde. D. h. das Diskursive versagt sich sein Wesen als kohärente Sprache, indem es sich auf das Nicht-Diskursive bezieht und so über seine eigene Natur reflektiert. Das Versagen des Diskursiven tendiert zur Vereinigung mit seinem Anderen im Poetischen, im Bild, in der Einheit des Gegensätzlichen. Das ist der Grund wieso die Sprache des poetologischen Textes von Paz ins Poetische wechselt, die Gründe liegen schon im Kern der theoretischen Grundannahmen, in der Unterscheidung zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen.

Postuliert wird auch eine gewisse Unübersetzbarkeit zwischen Poesie und Prosa, eine Übersetzbarkeit innerhalb der Prosa und der Poesie ist aber möglich: In der Prosa bzw. im Diskurs geht es immer um eine Botschaft, die gesagt werden muss, die aber zugleich anders ausgedrückt werden kann. Das Wichtige sind nicht die Wörter, sondern die Botschaft, die Mitteilung. Im Bereich der Poesie ist das Wesen des Poetischen selbst das, was eine gewisse Übersetzbarkeit ermöglicht, indem alle poetischen Ausdrücke unabhängig aber zugleich Ausdruck desselben sind. Diese These ist ziemlich problematisch, wird aber in einer späteren Schrift von Paz nochmals bekräftigt (*El signo y el garabato*), in der er schreibt, dass es um die Übersetzung der poetischen Enthüllung und nicht so sehr um die Übersetzung der Botschaft geht.²⁴⁸ Die Übersetzung orientiert sich an den Momenten der Produktion und Rezeption des Werkes (genau dort, wo die poetische Enthüllung stattfindet), und nicht an der Absicht der Rede, daher muss der Übersetzer das Werk drastisch verändern, um diese Enthüllung in einem anderen kulturellen und historischen Kontext erschaffen zu können. Die poetische Übersetzung ist daher an sich schöpferisch und nicht bloß nachahmend. Eine poetische Übersetzung ist gelungen, wenn „el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan“. (Paz 1991, 69) Auf diese Weise entsteht also eine Übersetzbarkeit zwischen verschiedenen Sprachen und Dichtungsarten; eine Übersetzung des Poetischen in seine prosaische Erklärung (d. h. eine Übersetzung in Prosa) scheint aber unmöglich zu sein.

Die Poesie *präsentiert* die Welt, die Prosa entfernt sich von der Welt, indem sie *über* die Welt zu sprechen versucht. In diesem Sinne ist das Andere der Prosa die Welt, das,

²⁴⁸ Siehe Paz 1991, 63ff.

worauf sie sich bezieht und was sie nie endgültig erfassen kann.²⁴⁹ Indem die Poesie die Welt selbst enthüllt, und diese Tätigkeit ihr Wesen ausmacht, entrinnt das Wesen des Poetischen dem analytischen Erfassen der Prosa. Die Poesie präsentiert, aber repräsentiert nicht, d. h. sie drückt sich aus und deswegen ist sie keine Rede *über* etwas. Das Präsentieren der Welt hat folglich viel mit dem Begriff des Schweigens zu tun, der oben in Bezug auf die Moderne vorgestellt wurde. Als vordiskursive Form der Sprache nennt die Poesie *alles* (die ganze Sinnhaftigkeit der Welt) und gleichzeitig *nichts* (das rein unbestimmte Ganze ohne Unterscheidungen).²⁵⁰ In diesem Sinne ist die Poesie unfassbar, sie bewegt sich außerhalb des intellektuell Verständlichen, sie verzerrt „sin posible compensación la economía del espíritu y enturbia el juicio“. (Paz 2003, 228) Wie kann ein diskursiver poetologischer Zugang zur Poesie dieses Grenzwertige erfassen, ohne seine Natur zu verändern?

Hinter diesem Gedankengang steckt die Auffassung, dass das Enthüllte der Poesie die reine menschliche Natur ist. Aber „el hombre no es una cosa y menos aún una cosa estática, inmóvil, en cuyas profundidades yacen estrellas y serpientes, joyas y animales viscosos [...] el hombre sin cesar avanza y cae, y a cada paso es otro y él mismo.“ (Paz 2003, 181) Die Poesie ist dann Ausdruck, oder besser, Enthüllung der menschlichen Natur bzw. des Werdens des Menschen. Indem die Prosa dieses von der Poesie frei ausgedrückte Werden zu erfassen versucht, versucht sie es zu zerlegen, zu fixieren. Dieses Erfassen kann der Menschen aber, so Paz' Argumentation, nicht verstehen. Das entspricht der Auffassung, dass die echte Natur des Menschen noch zu entdecken ist und nur in gewissen Erfahrungen erblickt werden kann (in der Dichtung, in der Liebe, in der Kindheit usw.). Indem die diskursive Sprache als Exil aus dieser ersten Natur betrachtet wird,²⁵¹ ist ein Bezug auf diese seitens des Diskurses immer unzureichend, immer eine Entfernung, eine Verzerrung und eine Missdeutung. Hier könnte man nun dem Urteil des frühen Wittgensteins am Ende seines *Tractatus* folgen: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ (§7; Wittgenstein 2006, 85) Paz scheint aber noch hinzufügen bzw. korrigieren zu wollen, dass nicht nur das Schweigen bleibt, sondern sein Klingen, sein poetisches Sprechen. Es geht um das adäquate Sprechen des Schweigens, die Poesie.

²⁴⁹ An diesem Punkt ist zu bemerken, dass hier mit Prosa nicht der Roman gemeint ist: Der Roman steht in einer Ununterscheidbarkeitszone zwischen Poesie und Prosa. Er nimmt wohl auch an der poetischen Enthüllung teil. Die hier gemeinte Prosa ist eher das Diskursive, das abstrakte, analytische Sprechen.

²⁵⁰ „Mas si nombramos la nada –como efectivamente lo hacemos– ésta se iluminará con la luz del ser.“ Paz 2003, 159.

²⁵¹ Siehe oben Kapitel 2.1.1.

Die Moderne ist eine literarische Epoche für Paz, in der das poetologische Sprechen einen besonderen Aufschwung erlebt: „La necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto, sólo puede explicarse como consecuencia de la edad moderna.“ (Paz 2003, 176) Genau diese Abwesenheit des Transzendenten, der Zustand der Einsamkeit und die Sehnsucht nach Transzendenz ist es, was die Dichter zur Frage über das Wesen des Poetischen selbst führt. Der Mensch hinterfragt sich selbst, der Mensch wird selbstkritisch, und indem die Poesie den Menschen ausdrückt, muss sie sich in Frage stellen. In der Moderne aber werden die Poetik und die Poesie, die Frage nach dem Wesen der Poesie und der Ausdruck der Poesie noch ununterscheidbarer. Die Kritik als der höchste Ausdruck der Moderne ist auch im Kern der Poesie enthalten: Sie hinterfragt sich selbst und wird zur Poetik, zur Poetik als Frage nach der Möglichkeit, nach dem oben schon erwähnten ‚Vielleicht‘ des Poetischen, des Werdens und des Menschen.²⁵² Die Poesie als Frage enthüllt die Natur und den Zustand des Menschen in der Moderne: Die Wüste, den kommenden Horizont, das reine Werden. Die Selbstkritik der Kritik in der Poesie führt, wie es oben gezeigt wurde, zum Scheitern des modernen analytischen Denkens bzw. der prosaischen Sprache. Wie kann man dann prosaisch in der Moderne über die Poesie sprechen, ohne über sich selbst zu sprechen und demzufolge ins Poetische zu wechseln?²⁵³ Vielleicht ist die einzige vollziehbare Aufgabe, die die Poetik als kritische Erörterung der Poesie erfüllen kann, jene der ‚kritischen Prosa‘,²⁵⁴ die von Paz in einer, in der neuen Ausgabe von *El arco y la lira* von 1967 gelöschten Passage, der ersten Ausgabe erwähnt und die von Emir Rodríguez Monegal gerettet wurde:²⁵⁵

La función de la prosa crítica no consiste tanto en juzgar las obras poéticas –tarea vana entre todas– como en hacer posible su plena realización. [...] El crítico debe facilitar la comunión poética [...] y luego retirarse. [...] La prosa no sirve a la poesía porque ella misma tiende a ser poesía. (Paz; Rodríguez Monegal 1971, 41-42)

Paz bestimmt die Aufgabe des Kritikers als die Ermöglichung einer poetischen Kommunion für den Leser, d. h. die Kritik steht im Dienste der Poesie und nicht andersherum. Unabhängig davon, welche Gründe dahinter stehen, dass er im Jahr 1967

²⁵² Siehe oben Kapitel 2.2.2.

²⁵³ Im folgenden Unterkapitel wird diese Frage näher in Bezug auf Jiménez und auf das Gedicht von Paz behandelt.

²⁵⁴ Rodríguez Monegal bezieht sich auf die Poetik von *El arco y la lira* im Sinne einer „obra capital de la crítica hispánica.“ (Rodríguez Monegal 1971, 45)

²⁵⁵ Das folgende Zitat dient nur als Vorschlag einer Lösung dieses Problems des poetologischen Sprechens. Es soll aber *nur* als Vorschlag betrachtet werden, da es die sehr schwierige Problematik beinhaltet, ob man die gelöschten Textstellen eines Buches in einer legitimen Art und Weise für die Analyse dieses Werkes benutzen kann.

diesen Abschnitt aus der neuen Ausgabe entfernte, wird in diesem Zitat der Paz' Gedanke klar, wonach die kritische Prosa nur im Dienste der Poesie und der Erfüllung der poetischen Erfahrung zu verstehen ist. Die poetologische Prosa ist dann sekundär und soll ebenso nur im Dienste der Poesie verstanden werden. Indem sie aber auch selbst in die Poesie konvergiert, wird sie zur Selbstkritik, in der Subjekt und Objekt der Kritik wiederum ununterscheidbar werden.²⁵⁶ Es bleibt die Frage offen, welche konkrete Form diese Prosa übernehmen soll. Aus diesen Überlegungen kann man schließen, dass das poetologische Sprechen über die Poesie unvermeidlich in paradoxen Thesen mündet. Es wird dadurch klar, dass es eine gewisse Form von Prosa geben muss, die, wie der Roman, das Poetische zumindest durchklingen lässt. Wir kehren zurück zur Frage nach der Form des Essays: Ist nicht der Essay die adäquate Form für eine Poetik im Sinne Octavio Paz'? Man bräuchte eine Prosa, die das Poetische zu erfassen vermag, d. h. eine, die auch ihre Sprache beherrscht bzw. an ihrer Enthüllung teilnimmt, und eine Poesie, die sich erfassen lässt oder in einen Dialog mit dem Prosaischen tritt. Aber in jeder Literatur stehen Prosa und Poesie in einem Dialog, daher würden sich in diesem Sinne die Gattungsunterscheidungen auflösen und es wäre dann nicht mehr nötig, vom Essay oder von der Dichtung zu sprechen, sondern einfach von der Literatur oder vom Poetischen. Birgit Nübel versteht den Essay als „ein[en] Modus (selbst-)kritischer Reflexion, der in der Darstellung/Vertextung seine eigenen Voraussetzungen, Verfahren und Grenzen thematisiert“. (Nübel 2006, 1) D. h. der Essay wird als selbstkritische Literatur oder Sprache verstanden. Insofern der Essay als „poetologische Selbstreflexion der modernen Literatur“ (Nübel 2006, 3) verstanden wird, rückt er auf die Seite der modernen Dichtung. (Und als Ausdrucksweisen der Moderne und des kritischen Denkens verstehen sich der Essay und die moderne Dichtung zugleich als Kritik der Moderne selbst.)²⁵⁷ Zwischen Prosa und Poesie wäre alles nur noch Ausdruck des Poetischen, Enthüllung des Rhythmus oder Konstituierung des Bildes.²⁵⁸ Die Unterscheidung zwischen Poetik und Poesie löst sich zugunsten der Poesie auf. Es scheint eine gewisse Tendenz im essayistischen Werk Paz' zu geben, die Prosa

²⁵⁶ Die von Müller-Funk hervorgehobene wichtige Rolle der Erfahrung spielt in diesem Zusammenfallen von Objekt und Subjekt im Essay eine entscheidende Rolle. Das Subjekt als erfahrendes, wahrnehmendes ist das, was dem Essay zugrundeliegt. (Siehe auch Schärf 1999, 27ff)

²⁵⁷ Siehe Schärf 1999, 36.

²⁵⁸ „Pero tales tendencias poéticas se manifiestan también en la obra ensayística de Octavio Paz, donde muchas veces se diluye la frontera entre prosa y poesía. Esa afinidad particular ha sido clasificada de varia manera [sic]: como complemento, incursión, cruce de géneros e incluso como identidad genérica. Según Héctor Jaimes, todos los ensayos de Octavio Paz ,podrían contenerse en una palabra: poesía'.“ Meidl 2013, 196.

überhaupt zu negieren. Trotzdem ist von Gattungsunterscheidungen die Rede, wie folgende Äußerung Paz' belegt: „A la poesía le hace falta siempre una buena dosis de prosa; la eficacia de un poema puede medirse por la cantidad de prosa que puede asimilar sin desnaturalizarse. Y a la inversa: la buena prosa tiene que tener una dosis de poesía.“ (Peralta 2014, 45-46) Die Gattungsunterscheidung problematisiert sich zugunsten eines konzeptuellen Erfassens des Poetischen. Es geht daher vielmehr um ein gewisses Gleichgewicht oder einen Dialog, der die Grenzen zwischen den Gattungen immer wieder verwischt. Man könnte sagen, dass der Essay genau diese Mischform zwischen konzeptuellem und literarischem Text verkörpert, die sich hier für eine poetologische Abhandlung besser eignet. Es ist die freie Form des Essays, die diesen oszillierenden Dialog zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen ermöglichen kann.²⁵⁹ Der Essay ermöglicht die Konstituierung einer Sprache, die sich jenseits ihrer Grenzen zu bewegen und die zu *experimentieren* vermag.²⁶⁰ Müller-Funk betont die wichtige Rolle des Experimentierens im Essayismus und weist darauf hin, dass es sich beim Essay nicht um eine irrationale Kritik der szientistischen Vernunft, sondern um eine wenn auch spielerische wohl aber gleichsam denkerische Tätigkeit handelt.²⁶¹ Es ist das Experimentieren jenseits der Grenzen der Prosa, nämlich das Sich-Vertiefen in ihr Anderes, d. h. in die poetische Erfahrung, das diesen poetologischen Essay auszeichnet.²⁶² Nicht umsonst also konzipiert Paz seinen poetologischen Text in Form eines Essays. Trotzdem beinhaltet der Essay als Form viele Schwierigkeiten, indem er diskursiv zu sein versucht und gleichzeitig argumentativ nicht vollkommen fassbar ist. Das Experimentieren ermöglicht eine Kritik des Selbstverständlichen, die dadurch sowohl im Essay als auch in der Poesie erreicht wird. Es handelt sich um jene ‚Skepsis‘,

²⁵⁹ Der Essay entzieht sich jeglicher disziplinärer Klassifizierung: „Ein Forschungsgegenstand wie der Essay weist über die engen Grenzen einzelwissenschaftlichen Denkens hinaus, über die Germanistik, die traditionsgemäß mit dem Thema Essay beschäftigt ist [...]“ (Müller-Funk 1995, 17)

²⁶⁰ In *Corriente alterna* findet man interessenterweise die These, dass das Experimentieren als eine Tätigkeit der modernen Poesie verstanden wird: „Hay más de una semejanza entre la poesía moderna y la ciencia. Ambas son experimentos [...]“ (Paz 1977, 79) Es geht um eine Einstellung zum Objekt, nämlich das Freilassen des Forschungsobjektes in einem anderen Umfeld, um zu neuen Erkenntnissen kommen zu können. Das Objekt im Falle der Poesie ist die Sprache, ihre freie Form der Rhythmus und die Erkenntnis der Mensch.

²⁶¹ Vgl. Müller-Funk 1995, 12.

²⁶² Der Essay eröffnet eine Möglichkeit des „Es könnte auch anders sein“ (Nübel 2006, 2). Er bleibt an der Schwelle zwischen zwei Arten von Denken, dem der Prosa und dem der Poesie. Daher geht Birgit Nübel auf diese „Thematisierung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Möglichkeit“ (Nübel 2006, 3) näher ein. Christian Schärf betont in Bezug auf Hofmannstahls *Chandos-Brief* auch diese Schwellen-Natur des Essays und fügt hinzu: „[D]ie Konstitutionsgesetze einer Textgestalt [des Essays], die immer wieder jene Unbekannte mit auf die Rechnung bringt, die aus dem gedachten Gedanken einen ästhetischen Gegenstand werden lässt.“ (Schärf 1999, 23)

die laut Christian Schärf dem Essay als Basis dient.²⁶³ Die Poesie, so Paz, übt immer eine Kritik aus, indem sie eine Erneuerung, Transzendierung und Fundierung einer anderen Sprache ist. Der Essay leistet dies in ähnlicher Art und Weise, indem er eine Art „Halluzinatorik“ (Scheffer 1994, 282) behält, einen spielerischen, aber nicht unernsten Widerstand gegen den Szientismus und seine Sprache.

Interessant ist, dass die Frage des „Wie“ einer Sprache über das Unbestimmte und Oszillierende zwischen Vernunft und Phantasie, zwischen Diskurs und Poesie, d. h. die zentrale Frage der vorliegenden Analyse, in der Untersuchung Müller-Funks über den Essayismus ebenfalls vorkommt: „Wie das Nicht-Identische, Unvordenkliche, Daseinshafte dieser Welt, das szientistischer Theorie entgeht und das Kunst aufblitzen lässt, zur Sprache bringen?“ (Müller-Funk 1995, 275) Der Essay überfordert, in einer ähnlichen Art und Weise wie die Poesie, das analytische und somit kritische Denken (vor allem in der Literaturwissenschaft).²⁶⁴ Er besitzt aber gleichzeitig eine Form, die für das kritische Erfassen des Außerdiskursiven der Poesie sehr nützlich und produktiv sein kann. Es ist jene von Gilles Deleuze und Félix Guattari immer verteidigte Deterritorialisierung des Denkens, die für die Philosophie notwendig ist.²⁶⁵ Wenn die Poetik sich als ästhetisch philosophisches Erfassen des Poetischen und der Künste versteht, dann müsste sie sich dem Essayistischen annähern, genau jener Form also, die das Poetische in sich selbst miteinbeziehen kann. In Bezug auf die Beziehung Poesie – Essay, versucht Birgit Nübel in ihrer Monographie zum Essayismus, den Essay mit anderen literarischen Formen zu vergleichen, die gattungsgemäß als Prosa verstanden werden (Roman, Novelle, usw.).²⁶⁶ *El arco y la lira* ist ein Essay, der aber mit der Dichtung (Lyrik, Prosagedicht, usw.) vergleichbar ist, was in der vorliegenden Analyse versucht wird. Dieser neue Ansatz würde der Analyse von Nübel eine andere, bereichernde Perspektive verleihen, da der Essay genauso mit dem Roman wie mit dem Gedicht verwandt ist.

Der Essay artikuliert sich rund um eine Frage: die Frage des zu erfassenden Objekts.²⁶⁷ Indem aber die moderne Poesie die Form einer Frage annimmt, vermag der poetologische Essay vielleicht nur diese Frage aufzunehmen, um diese weiter zu

²⁶³ Vgl. Schärf 1999, 17.

²⁶⁴ „[D]as eigentliche Problem der Literaturwissenschaft in ihrer Auseinandersetzung mit dem Essay lag zweifellos in ihrem manischen Willen zur Klassifikation, zur gattungspoetischen Ordnung, was letztlich dazu führte, daß ihr der Essay unweigerlich entgleiten mußte.“ Schärf 1999, 14.

²⁶⁵ Siehe Deleuze/Guattari 1991, 125.

²⁶⁶ Vgl. Nübel 2006, 28.

²⁶⁷ In der Einleitung wird die These Paz’ präsentiert, dass es am Grund des Werkes eine Frage ist, nämlich eine, die sich ständig verändert.

entfalten. Die zu beantwortende Frage und die Frage des Objektes vermischen sich, was wiederum zur Auflösung der Gattungsgrenzen und der Subjekt-Objekt-Beziehung führt. Es ist nämlich die kritische moderne Haltung, die schon auf Montaigne zurückgeht, die zu dieser Ausweitung und Auslösung der Gattungsgrenzen führt: Der Essayismus „beherberg[t] als Begriff[...] die energetischen Potentiale, durch die die alten Gattungsgrenzen aufgesprengt werden konnten und das autoritäre Phantasma der Regelpoetiken überwunden wurde“. (Schärf 1999, 9) Der Essay als Form überfordert somit auch die Grenzen der Gattungen, indem er sich nicht mehr als kritische Prosa souverän über das Objekt stellt, sondern eine oszillierende Form zwischen Objekt und Subjekt annimmt. Der Essay vermag sich nicht *über*, sondern mittels seiner leibhaftigen Subjektbezogenheit *innerhalb* des Objektes zu stellen.²⁶⁸ Der poetologische Essay kann sich in die poetische Erfahrung des Subjektes bzw. des Lesers, in die poetische Frage vertiefen. Er bezieht sich aber im Endeffekt nicht nur auf das Poetische, sondern geht darüber hinaus. Seine letzte Frage ist eine nach der Sprache, nach dem Sein und nach dem Menschen. Die Frage nach dem Wesen der Dichtung ist eine, die vom Konkreten zum Allgemeinen führt. Es sind, wie schon im zweiten Kapitel gezeigt wurde, der Mensch, die Sprache und die Welt allgemein, die im Poetischen zum Ausdruck gebracht werden. Diese Erkenntnis wird aber von der konkreten Frage nach dem Wesen des Dichterischen abgeleitet. Der Mikrokosmos des Gedichtes bringt eine Frage zum Vorschein, die den ganzen Makrokosmos miteinbezieht. Georg Lukács bezieht sich in der Einleitung zu seinem Buch *Die Seelen und die Formen* auf diesen eigentümlichen Charakter des Essays, vom Partikulären immer wieder auf das Universelle hinzuzielen.²⁶⁹ Das entspricht gleichzeitig dem universalistischen Charakter des Werkes Paz', der in der Einleitung besprochen wurde. Javier González hebt diesen Charakter in Bezug auf die Poetik hervor, der das Vergessene, das Übrigbleibende des Menschen, d. h. die rohe, wirkliche, menschliche Realität zum Ausdruck bringt.²⁷⁰ Egal wie klein der poetische Ausdruck ist, er enthüllt das Ganze der Wirklichkeit. González versteht die Poetik bei Paz als den Versöhnungsort des Rationalen und des Poetischen, der aber nicht weit entfernt vom rein Poetischen liegt.²⁷¹ Die Versöhnung vollzieht sich sowohl im Poetischen als auch im Essayistischen. Kurz, der Essay ermöglicht, dass die Poetik sich jenseits der Formalien des Prosaischen bewegen kann und das Poetische als

²⁶⁸ Birgit Nübel hebt diesen Charakter des Essays als ‚Dazwischenliegendes‘ hervor. Siehe Nübel 2006, 2-3.

²⁶⁹ Vgl. Lukács 1911, 20ff.

²⁷⁰ Vgl. González 1990, 16.

²⁷¹ Vgl. González 1990, 17.

universelles Prinzip zu erfassen vermag. Diese Versöhnung oder Ausweitung der Grenzen der Vernunft ist ein kritisches Verfahren, das dem Essay in der Moderne (gemäß ihrer Auffassung bei Paz) eine besondere Rolle verleiht.²⁷²

Wenn man Poetik als Poesie versteht, passiert etwas, das Octavio Paz in *Corriente alterna* als eine Gefahr erkennt: Die Kritik würde keinen Raum von Verhältnissen konstituieren können (wie etwa in der Wissenschaft), sie würde keinem fixen disziplinären Rahmen entsprechen können.²⁷³ In jenem Text („Sobre la crítica“ in *Corriente alterna*) benutzt Paz den Kritik-Begriff im Sinne der Schaffenskraft der Herstellung von Verhältnissen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen poetischen Ausdrücken:²⁷⁴ Es geht in der literarischen Kritik dann um ein „descubrir las relaciones de esa literatura [la hispanoamericana] con las otras“ (Paz 1977, 43), d. h. um das Erfassen des Gemeinsamen des Literarischen. Die Kritik soll das Erfassen eines Unfassbaren leisten, d. h. eine nie zu vollendende Tätigkeit sein. Darüber hinaus muss die Kritik das Erfassen des Poetischen leisten können, was sich jedoch nie analytisch oder kritisch im Sinne der Wissenschaft ausformulieren lässt, wie das auch sein eigener Text („Sobre la crítica“) bezeugt. In „Sobre la crítica“ vermischen sich viele Begriffe der Kritik, die keinen Bezug mehr auf den anders gearteten Kritik-Begriff von *El arco y la lira* und *Los hijos del limo* haben, da die Kritik hier plötzlich eine besondere, überraschend positive Konnotation bekommt.²⁷⁵ Trotz allem wird die Kritik im Feld der Literaturkritik weiter als eine schöpferische und nicht bloß als eine analytische Tätigkeit verstanden. Kurzum, der Kern der Wahrheit der Poetik ist die poetische Erfahrung, die aber immer als ein Anderes des analytischen Denkens verstanden werden soll. Die Poetik ist immer ein kritischer Versuch, der zu einem Außerhalb von sich selbst tendiert, d. h. er verneint sich selbst, indem er auch selbstkritisch wird. Sowohl der Essay als auch die Dichtung scheinen in der Moderne sehr nah beieinanderzuliegen, beide sind selbstkritische Texte und die Frage nach ihrer Unterscheidung ist plötzlich überflüssig geworden. Man kann

²⁷² Der Essay wurde weitgehend in der Literaturwissenschaft als „kritische Form par excellence“ (Nübel 2006, 15) wahrgenommen. Christian Schärf versteht den Essay, z. B. nicht mehr als literarische Form, sondern als „Ausdrucksmomente einer produktiv-existenziellen Grundproblematik in der Neuzeit seit dem 16. Jahrhundert.“ (Schärf 1999, 9) Diese Problematik (oder Krise der Moderne) führt zu neuen Formen der Literatur, vor allem mit dem Auftauchen des kritischen Denkens, und der Essay wird als jene reine Form der modernen Kritik verstanden.

²⁷³ Siehe Paz 1977, 39–40.

²⁷⁴ Siehe Paz 1977, 41.

²⁷⁵ Dies steht auch in engem Verhältnis mit den politischen Ideen Paz', nämlich in dem Versuch in Mexiko eine neue kritische Kultur zu gründen. (Siehe Ruy Sánchez 2013, 80–81) Was er aber mit Kritik meint, ist nicht eindeutig.

ein gutes Beispiel dieser Selbstkritik in der modernen Dichtung wiederfinden, wozu die zwei folgenden Gedichte dienen, die im nächsten Unterkapitel besprochen werden.

3.2. Exkurs: Die poetische Poetik

*Y nada queda sino el goce impío
de la razón cayendo en la inefable
y helada intimidad de su vacío.*
Octavio Paz, „La caída“²⁷⁶

Die Poesie, als vielfältiges Reservoir der Sinnhaftigkeit der Sprache, behält im Inneren einen Impuls zum Diskurs, zur Eindeutigkeit. Mit anderen Worten, die Prosa leitet sich aus der vordiskursiven Sprache der Poesie ab. Jener der Poesie inhärente Impuls zur Prosa ist für Paz eine Art Wille zum Tode des Poetischen. Indem aber das Prosaische im Kontext der Moderne anfängt, sich selbst zu hinterfragen, gerät es in eine Zirkularität, die im Diskursiven selbst eine Art Heilmittel gegen den Tod des Poetischen findet. Die moderne Prosa fällt unvermeidlich zurück in die Poesie. Der innere Kampf der Sprache hört aber nie auf. Beide ihrer inhärenten Kräfte, die Poesie und die Prosa, kämpfen im gleichen Raum, auf dem gleichen Feld. Sie sind fatale Geschwister.

Saúl Yurkiévich erklärt: „La palabra poética [en la obra de Octavio Paz] que amalgama indisolublemente, en carnadura sonora, medio y mensaje, significantes y significados, es reflejo y a la vez espejo de la disquisición conceptual.“ (Yurkiévich 1971, 73) Sowohl im essayistisch-prosaischen als auch im poetischen Werk des Autors kommen diese zwei Kräfte vor, sind aber in ihrer jeweiligen literarischen Gattung nicht mehr klar unterscheidbar. Trotzdem behalten die Essays und die Gedichte wesentliche formale Unterschiede, die jedoch im Text selbst zugleich immer wieder in Frage gestellt werden: Es lässt sich trotz der beständigen Rivalität feststellen, dass in den Gedichten die Poesie zu einem klaren Sieg gelangt, während sich in den Essays das prosaische Denken vergeblich durchzusetzen versucht. Beide Kräfte bleiben aber in einem Konflikt, der das Innere der Sprache offenlegt. In den Gedichten vollzieht sich der Sieg über eine prosaische Sprache und in den Essays versucht sich die Prosa über dem Poetischen zu etablieren, indem die Prosa die Poesie mittels begrifflicher Formeln (wie der Rhythmus

²⁷⁶ Paz 2014, 67.

und das Bild) zu erfassen versucht.²⁷⁷ Der Sieg des Poetischen im Dichterischen ist aber eine Befreiung von jenem Impuls zur Prosa, d. h. eine Rebellion. Wie rebelliert aber die Poesie? Indem sie sich selbst als Sprache negiert, d. h. indem sie ihre sprachlich kommunikative Kraft negiert und als Selbstnegierung oder Negierung der Negierung zu ihrer Affirmation kommt, zu ihrer Form, die oben mit dem Schweigen gleichgestellt wurde. Die kommunikative und die szientistische Sprache werden durch die Selbstkritik im Rahmen des Poetischen zur Poesie. Die folgenden zwei zu analysierenden Gedichte müssen in der Tradition der modernen Dichtung im Sinne Paz' bzw. als Inszenierungen des Versagens des kritischen Denkens und der kritischen szientistischen Sprache verstanden werden. Es entsteht so etwas wie ein kritisches Gedicht. Octavio Paz bezieht sich auf das „poema crítico“, indem er über die Dichtungs Mallarmés schreibt:

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de esas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida de su canto, a igual distancia de afirmación y negación. [...] Toda la tentativa poética se reduce a cerrar el puño para no dejar escapar esos dados que son el signo ambiguo de la palabra *tal vez*. (Paz 2003, 264)

Inwieweit dieser Begriff des kritischen Gedichtes sich bei den Gedichten „La poesía“ von Octavio Paz und „Espacio“ von Juan Ramón Jiménez anwenden lässt, wird sich im Folgenden zeigen. Es ist aber klar, dass sich im Inneren dieser beiden Gedichte etwas vollzieht, das die Poesie im Sinne Paz' überhaupt zum Ausdruck bringt: die Vereinigung der Gegensätze, die ursprüngliche Einheit zwischen Bejahung und Verneinung, die durch die kritische Sprache erreicht wird: „La crítica concebida como instrumento de creación y no unicamente como juicio o análisis.“ (Paz 1991, 210) Die moderne Poesie als kritische Dichtung führt das Negative der Kritik zur Grenze der Affirmation. Die Wüste der Negation des kritischen Denkens erfährt im kritischen Gedicht eine Umkehrung: Die Welt bekommt eine Einheit, ein Bild. Dieses Vorgehen wird anhand der Gedichte „La poesía“ und „Espacio“ exemplarisch dargestellt. Zwar liegt ihre vollständige Analyse außerhalb der Möglichkeiten dieser Arbeit, es werden jedoch exemplarisch Textstellen aufgezeigt, die das Versagen der prosaisch kritischen Sprache auf dem Weg einer poetischen poetologischen Sprache offenlegen.

²⁷⁷ Was aber den Essay gegenüber anderen Prosaformen auszeichnet, ist, dass in diesem die Prosa es nicht schafft, sich vollständig zu durchsetzen. Der Essay ist vielmehr Ausdruck des Kampfes zwischen Prosa und Poesie.

In den folgenden Gedichtanalysen wird bewusst auf eine nähere metrische und formale Analyse verzichtet, da diese für die Arbeit keinen Erkenntnisgewinn bringen würde. Die Analyse beschränkt sich daher auf die semantische Ebene.²⁷⁸

3.2.1. „La poesía“ von Octavio Paz: Eine negative Theologie der Poesie²⁷⁹

Das Gedicht „La poesía“ von Octavio Paz gehört seinem Frühwerk an und wurde in die größte und wichtigste Gedichtsammlung des Autors *Libertad bajo palabra* inkludiert. Das Gedicht erscheint im Unterkapitel mit dem Titel „Calamidades y milagros [1937–1947]“, bei dem das Gedicht klarerweise zur Seite der Wunder und nicht zu der der Kalamitäten gehört, und es wird demzufolge einer sehr wichtigen Phase des Lebens Octavio Paz’ zugeordnet. Im Intervall zwischen 1937 und 1947 war der mexikanische Dichter in Madrid bei einem Treffen antifaschistischer Schriftsteller und lebte auch für eine Weile in den USA – Lebenszustände, die sein Werk und seine poetologischen Ideen besonders prägten. Vor dem Hintergrund der damals weltweit vorherrschenden politischen Situation stellt sich der mexikanische Autor die Frage nach dem Wesen des Poetischen. Die Ideen seiner Poetik tauchen schon recht früh in seinem Werk auf, vor allem in jenem frühen Essay „Poesía de soledad y poesía de comunión“. Daher kann man sagen, dass es für das Frühwerk Paz’ besonders charakteristisch ist, sich mit der Frage nach dem Wesen des Poetischen zu befassen. Das Frühwerk erforscht und sucht nach dem richtigen Erfassen des Wesens der poetischen Tätigkeit; Paz ist in dieser Frühphase vom Wunsch bestimmt, eine politische, soziale und existenzielle Rechtfertigung seiner Profession als Dichter in der Gesellschaft zu erreichen.²⁸⁰ Das Gedicht „La poesía“ könnte man dieser dichterischen Phase zurechnen.

Schon der Titel legt die Poesie als Hauptthema des Gedichtes fest. Das Wort ‚poesía‘ kommt sonst im Gedicht nicht mehr vor; dem Leser wird aber bei der Lektüre klar, dass der Titel richtigerweise das Thema des Gedichtes verrät. Der Ton und die Form des Gedichtes erinnern an jene Tradition der lateinamerikanischen Dichter, die mit dem

²⁷⁸ Der wichtigste Grund ist, dass sich die vorliegende Arbeit am Horizont der Poetik Octavio Paz’ orientiert, in der die Metrik und die formale Analyse als nicht hinreichende Methoden der Literaturkritik verstanden werden. Siehe Unterscheidung Rhythmus – Metrik, oben auf S. 38.

²⁷⁹ Siehe unten im Anhang das ganze Gedicht. Die Zahlen in Klammern nach den Zitaten entsprechen den Nummern der Verse des Gedichts.

²⁸⁰ „Volvían las preguntas de mi adolescencia y de mi primera juventud: ¿qué sentido tenía obstinarse en escribir poemas? Frente a la vida, ¿no era una deserción? Y frente al derrumbe de todos los absolutos, ¿no era una consolación mentirosa y una magia culpable? [...] Mis respuestas están en los poemas y en los libros que he escrito a lo largo de mi vida.“ Paz 2003, 25.

Titel „Ars poetica“ eine dichterische Reflexion über die Poesie geliefert haben.²⁸¹ Das Gedicht Paz' ähnelt aber nur bis zu einem gewissen Punkt dieser Tradition, denn es entfernt sich von ihr, insofern das lyrische Ich sich an ein lyrisches Du wendet, in einer Art nicht gegenseitigem petrarkischem Dialog. Kurz gesagt geht es im Gedicht um eine Art Dialog zwischen einem Ich und einem schweigsamen Du – wiederum findet sich die Idee des Schweigens der Poesie. Das Gedicht entfaltet sich als eine Beziehung zwischen einem Ich und einem Anderen, das mit der Poesie identifiziert wird. Die Situation ist von einer für Paz sehr typischen erotischen Spannung zwischen dem Dichter und seiner „otra voz“ bzw. seinem anderen und wahrsten Ich gekennzeichnet. Das erste Wort ist „llegas“ (1), d. h. es geht in erster Linie um das Ankommen des Anderen. Dieses Andere kommt aber aus sich selbst, da es später (in der vierten Strophe) klar wird, dass diese Stimme zutiefst aus dem Inneren des Ichs stammt: „Subes desde lo más hondo de mí“ (24). Dadurch wird die oben problematisierte Dynamik zwischen dem Eigenen und dem Fremden dichterisch ausgedrückt: Die Poesie ist unsere Natur, die ursprüngliche, aber eine die zurückkommt, wie ein Fremder, wie eine Alterität unserer selbst. Die Poesie kommt wie ein Gast an die Tür unseres Selbst („Golpean mi pecho tus fantasmas“ 34). Es ist der oben erläuterte Rhythmus unserer Sprache, der aus dem Tiefsten unseres Inneren stammt, unsere wahre Natur. Es ist jene einheitliche Sprache, die im Inneren unserer Sprache zum Ausdruck kommt: „palabra, / impalpable y despótica, / substancia de mi alma.“ (54–56) Am Ende des Gedichtes, im letzten Vers kommt diese Form des Dialogs zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu einem abschließenden Punkt: „unta mis ojos con tu aceite,/ para que *al conocerte me conozca*.“ (75–76, meine Hervorhebung) Das Kennen dieser poetischen ‚Substanz‘ mündet in eine Selbsterkenntnis, d. h. in einen Kontakt mit der tiefsten Natur des lyrischen Ichs. Diese Begegnung ist paradoxerweise eine Begegnung mit der Einsamkeit bzw. mit uns selbst – daher auch das im Gedicht vorhandene Motiv eines „solitario combatiente“ (12). Der oben hervorgehobene Vers („para que al conocerte me conozca“ 76) steht jenseits einer diskursiven, nachvollziehbaren Sprache (Subjekt und Objekt vermischen sich) und stellt somit epistemologische Grundsätze und die kritische Vernunft in Frage. Dieser Vers ist aber keineswegs undeutlich bzw. unverständlich, sondern er drückt eine höhere

²⁸¹ Vicente Huidobro, Pablo Neruda und Jorge Luis Borges haben drei sehr berühmte ‚Artes poeticae‘ geschrieben, besonders letzterer hat ein sehr ähnliches Gedicht geschrieben, das sich für eine sehr interessante vergleichende Analyse anbieten würde. Ein Beispiel wären folgende Verse: „A veces en las tardes una cara / Nos mira desde el fondo de un espejo; / El arte debe ser como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara.“ (Borges 2007, 261)

Signifikanz aus, in der das Gegensätzliche neue Möglichkeiten des Sinns ergibt. In diesem letzten Vers wird zugleich das Wesen des Poetischen als erotisches Zusammenkommen zwischen dem Ich und dem Kosmos durch eine Kontradiktion enthüllt, präsentiert, anwesend gemacht.

Im ersten Vers („Llegas, silenciosa, secreta“ 1) werden schon die oben angeführten Charakteristika der Poesie dichterischerweise zusammengefasst. Die Poesie als eine Ankommende, aber als eine schweigsame und heimliche Substanz, ist ein Gedanke, der in *El arco y la lira* ausführlich behandelt wird, genauso wie die Transzendentalität des Poetischen, die durchgehend im Gedicht hervorgehoben wird: Es geht bei der Poesie keineswegs um eine Tätigkeit unter anderen, sondern um das Ausdrücken einer Substanz, die eine Art Seele, Feuer oder Hauch des ganzen Kosmos ist: „engendra en cada cosa / una avidez sombría“ (5-6); „espíritu que no vive en ninguna forma / mas hace arder todas las formas.“ (22-23); „Percibo el mundo y te toco / substancia intocable / unidad de mi alma y de mi cuerpo“ (38-40); „substancia de mi alma“ (56); „pero en ti sueña el mundo“ (58); „Rozo al tocar tu cuerpo / la eléctrica frontera de la vida“ (60-61). Die Poesie bekommt Eigenschaften des heraklischen λόγος, nämlich verbunden mit der Metaphorik des Feuers (23; 8; 46), des Kampfes (18; 41) und der erotischen Einheit des Gegensätzlichen (42; 43; 64). Es geht um die große Analogie des Kosmos, die oben mit dem Begriff des Rhythmus erläutert wurde und die hier genannt, gesungen und präsentiert wird. Sie wird nicht mehr erläutert, ihre Eigenschaften werden nur dieser poetischen Substanz eingeschrieben. Die lyrische Stimme beschreibt dieses Du bzw. die Poesie im Sinne einer negativen Theologie, insofern alles Gesungene und Beschworene nur unzureichend bleibt. Die Stimme kann dieses Du nicht vollkommen analysieren, sie kann es nur anbeten. Daher bekommt die Poesie in ihrer natürlichen Transzendenz eine religiöse Eigenschaft: „porque tan solo existo porque existes, / y mi boca y mi lengua se formaron / para decir tan solo tu existencia“ (51-53). Die Rede in der zweiten Person Singular enthält zugleich die Konnotation des Religiösen, des Gebets. In der letzten Strophe wird dieser religiöse Ton markanter, indem die Rede zur Fürbitte tendiert: „Llévame, solitaria / llévame entre los sueños, / llévame, madre mía“ (70-72). Dieses „Llévame“ erinnert an einen Fluss ins Jenseits, der die Poesie mit dem Rhythmus repräsentiert. In diesem „Llévame“ ist zugleich die Idee der Purifikation der Sprache und des Menschen mittels der Poesie impliziert: Es geht um eine Art mystischer Auflösung des Körperlichen ins Transzendente. In diesem religiösen Charakter der Rede steckt ein mystischer Ton, der an die Dichtung von San Juan de la Cruz erinnert, nämlich nicht

nur der Ton des Gebets der Hingebung, sondern auch der der erotischen Metaphorik des Besessen- und Befreit-Werdens durch eine Verbindung mit einer transzendentalen Macht: „Ya sólo tú me habitas, / tú, sin nombre, furiosa substancia, / avides subterránea delirante.“ (31–33) Der ankommende Gast wird zum Liebhaber, zum Erlöser, der zur mystischen Erfahrung hinführt. Jene profane Religiosität ist das religiöse Pagane, das Paz in der Tradition der Frühromantik wiedererkennt.²⁸² Die Religiosität des Gedichts tendiert, verbunden mit diesem mystischen Ton, zu einer erotischen, sehr gewalttätigen Rede, die bis ins Grenzwärtige, in den Tod, in die Explosion, in den Orgasmus konvergiert: „Rozo al tocar tu pecho / la eléctrica frontera de la vida, / tiniebla de sangre / donde pacta la boca cruel y enamorada, / ávida aún de destruir lo que ama / y revivir lo que destruye“ (60–65). Daher endet alles in einer totalen Hingebung des lyrischen Ichs an diesen Anderen, die nur in der Form einer Fürbitte am Ende des Gedichts einen adäquaten Ausdruck finden konnte.

Der Begriff des Bildes, der mit der schon erwähnten heraklitischen Gegensätzlichkeit viel zu tun hat, kommt im Gedicht ausdrücklich vor: „Nublan mis ojos imágenes opuestas, / y a las mismas imágenes / otras, más profundas, las niegan, / ardiente balbuceo“ (43–46). Die Bilder negieren sich gegenseitig, d. h. nicht nur das Bild wird im Sinne Paz' als paradoxe Struktur verstanden, sondern die Bilder selbst widersprechen sich im Inhalt des Gedichts gegenseitig. Es wird dadurch klar, dass der Begriff des Bildes mit dem Konzept der kritischen Negation in der modernen Dichtung verbunden ist. Wie oben gezeigt wurde, schafft die Kritik in der modernen Poesie eine Negation bis hin zu einer Affirmation im Schweigen. Die Bilder, die sich hier bis ins Unendliche negieren, enden in ein „ardiente balbuceo“, d. h. nicht in einer bloßen sterilen Leere, sondern in einem feurigen Stottern, in der Sprache in ihrer ursprünglichen Intensität. Das Feuer und das Schweigen, zwei sehr wichtige Sinneinheiten im Gedicht, überlappen sich, was schon in der zweiten Strophe zu lesen ist: „El mundo cede y se desploma / como metal al fuego [...] sobre la roca inmensa del silencio, / como un solitario combatiente / contra invisibles huestes.“ (7–8; 11–13) Gemeint ist hier jene zugrundeliegende intensive Stille, aus der die Sprache selbst entsteht, dort wo der Kampf und die Gegensätzlichkeit in ihrer Einheit noch vorhanden sind. Die Sprache ist durchsichtig, schweigsam und chaotisch wie das Feuer; sie sagt nichts, weil sie nur potentielle Sinnhaftigkeit ist. Sie ist noch reine, unnennbare Sinnhaftigkeit und daher kommen Wörter wie „centro

²⁸² In *Los hijos del limo* bezieht sich Paz auf jenen „cristianismo sin Dios, paganismo cristiano“ (Paz 2003, 376), der hier gemeint ist.

innombrable“ (25) und „mudez“ (59) vor. Das Gedicht selbst reflektiert sein Vorgehen, d. h. über das Hinführen zu den paradoxalen Bildern, bis hin zu einer unnennbaren, schweigsamen Einheit der Sprache. Dies vollzieht sich aber nicht in einer diskursiven Art und Weise wie in der Prosa, sondern es wird stattdessen erklärt, vielmehr gesungen und genannt.

Die Poesie kann aber nicht nur als Feuer in der Poesie selbst (d. h. in diesem Gedicht) zum Ausdruck kommen, sie lässt sich nicht klar mit einem einzigen Bild, sondern mit allen Bildern repräsentieren (bzw. sie lässt sich nicht repräsentieren), daher könnte man auch über eine negative Theologie der Poesie sprechen. Sie ist nicht nur Feuer, sondern zugleich Wasser und Eis: „aguas que anegan un agua más oculta y densa.“ (47); „ejército, marea. / Creces, tu sed me ahoga“ (26–27); „hielas mi frente“ (36). Das Bild vollzieht sich selbst im Gedicht, indem es diese zwei Seiten des Unbeschreibbaren der Poesie zu enthüllen vermag: Das Wasser (die Stille und die Durchsichtigkeit) und das Feuer (die Erotik und die Einheit). Die bildliche Einheit des Gedichtes (feuriges Wasser, wässriges Feuer) reflektiert das Vorgehen des Bildes selbst, die Verbindung der Gegensätze: „En su húmeda tiniebla vida y muerte, / quietud y movimiento, son lo mismo.“ (48–49) Die Poesie ist Finsternis, weil in ihr keine Formen und alle Formen zu erkennen sind; sie ist jene nicht logisch zu erfassende Verbindung zwischen Feuer und Wasser, die alle Gegensätze verzehrt. Das Wasser und das Feuer als Symbole beinhalten die Begriffe des Rhythmus (der Fluss, das Ursprüngliche usw.) und des Bildes (die Verbindung, das Verzerren des Kosmos usw.) in einer nicht diskursiven Art und Weise: Sie schaffen vielmehr eine Einheit im Gedicht, die versucht das Wesen des Poetischen selbst zu erfassen und widerzuspiegeln.

Mittels der Form der dialogischen, zielgerichteten Rede versucht das Gedicht aber aus einer gewissen Entfernung die Poesie zu erfassen. Gemeint ist eine Entfernung oder Entfremdung, die der diskursiven kritischen Sprache sehr nahe steht. Ihre Art und Weise ist aber eine, die eher dem Lobgesang und dem Gebet als dem Diskurs ähnelt. Die Entfremdung versagt, wie bereit erwähnt, indem sie zur Selbsterkennung und Selbsthingebung wird. Die Kritik der Moderne wird produktiv genutzt und zu ihrem Versagen geführt: In der dritten Strophe wird diese kritische Haltung mittels der Frage zum Ausdruck gebracht: „Verdad abrasadora / ¿a qué me empujas? / No quiero tu verdad / tu insensata pregunta. / ¿A qué esta lucha estéril? / No es el hombre criatura capaz de contenerte, / avides que solo en la sed se sacia“ (14–20) Es geht nicht um eine Wahrheit, die man erfassen oder umarmen kann, sondern vielmehr um eine, die den Menschen

umarmt. Eine Wahrheit, die wie oben schon angeführt wurde, eine Frage stellt, die nur mittels einer Suche (einer Sehnsucht, einem Durst) beantwortet werden kann. Es geht nicht um die kritische Haltung, in der das Objekt von Seiten des Subjekts erfasst wird, sondern um eine, die diese Rollen umkehrt und dekonstruiert:²⁸³ Es geht um jene Wahrheit der aktiven Passivität oder Ablenkung, die der szientistischen und rationalistischen Logik entgegensteht. Die Kritik dient hier aber als erotische Anfangssituation. Gemeint ist jene erotische Eigenschaft des Dialogs, die hier anhand der Kritik noch überspitzt wird. Die kritische Haltung, die Suche nach einer Wahrheit stellt sich als ein vergeblicher Versuch heraus, als jener Versuch der Poetologie und des kritischen Erfassens des Poetischen, der sich dann nur als Hingabe erfüllen lässt. Am Ende bleibt nur die Fürbitte, die völlige Hingabe an die poetische Erfahrung, da es sich nicht um eine normale Aufklärung im Sinne der Moderne handelt, d. h. um das Erwecken aus dem Dunklen der platonischen Höhle, sondern um ein Erwecken zu einem Traum: „despiértame del todo, / hazme soñar tu sueño“ (73–74). Dadurch wird das ganze Projekt der kritischen Vernunft in einer mehr oder weniger diskursiven Art und Weise widerlegt und kritisiert. Dies ist genau der Zweck des ‚poema crítico‘. Die Vernunft wird aber nicht argumentativ widerlegt, sondern im Gedicht selbst beschworen: Das Wesen des Poetischen wird nur im Gedicht erfasst, inszeniert, vor Augen geführt.

Das Gedicht markiert klarerweise die Grenzen der prosaischen Sprache, um jenes Mysteriöse der Poesie erfassen zu können. Durch den Rhythmus, der von einer kritischen Haltung zu einer völligen, mystischen Hingabe skaliert, und durch die innere Dynamik zwischen den Bildern gelingt es, jenes oben sehr komplexe theoretische Gerüst in einem klaren und kleinen Text auszudrücken. Das Gedicht versucht und vermag mittels seiner *anderen* Sprache, jenes vielstimmige Phänomen der Poesie zu nennen, indem diese in ihrer komplexen sprachlichen Struktur eine höhere Sinnhaftigkeit erreicht. Hiermit wurde die Lektüre des Gedichtes klarerweise nicht erschöpft; es wurden nur die Fluchtpunkte zu einer anderen, kommenden Theorie hervorgehoben, die es besser vermögen könnte, das Hyperkomplexe und Paradoxe der Poesie zu erfassen.

²⁸³ Clara Román-Odio erkennt in der Auffassung der modernen Kritik Paz' ein Element „central[...] a la praxis poética de Paz, [...] como cavilación creativa, mediante la cual el poeta produce nuevas salidas o soluciones al discurso de la modernidad.“ (Román-Odio 2006, 43) „La poesía“ wäre ein Beispiel für diese Aussage Román-Odios.

3.2.2. „Espacio“ von Juan Ramón Jiménez: Eine Kartographie des inneren Raumes

Y un árbol sobre un río.
Juan Ramón Jiménez²⁸⁴

Im Gegensatz zum Gedicht von Paz ist „Espacio“ nicht dem Früh-, sondern dem Spätwerk des spanischen Schriftstellers Juan Ramón Jiménez zuzuordnen. „Espacio“ gehört einem nicht abgeschlossenen Projekt Jiménez’ an, in dem das Gedicht als Kern eines Werkes mit dem Titel *En el otro costado* dienen sollte.²⁸⁵ In *El arco y la lira* bezieht sich Paz auf die Besonderheit des späten Werkes des spanischen Schriftstellers und widmet ihm einen Teil seiner Argumentation:²⁸⁶ Die spanischsprachige Dichtung erfährt, so Paz, Anfang des 20. Jahrhunderts eine Wende zur freien Versform, in der der Rhythmus plötzlich anstatt der silbischen Messung zur Einheit des Gedichtes wird.²⁸⁷ Dies spielt eine entscheidende Rolle im Gedicht „Espacio“, ein Gedicht, dessen erste Version in Vers und dessen zweite in Prosa geschrieben wurde, und dessen Kern tatsächlich der Rhythmus des Gedichtes ist.²⁸⁸ Es ist der aus Nicaragua stammende ‚Modernismo‘, der plötzlich tief in das Werk des spanischen Dichters eindringt und es zu einer reiferen Phase führt. Jiménez, wie Yeats, „llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas.“ (Paz 2003, 111) Paz versteht die Entwicklung des Werkes des spanischen Dichters als eine homogene Reifung, die verschiedenste Einflüsse aufweist, und versteht „Espacio“ als ein „largo poema que es la recapitulación y una crítica de su vida poética.“ (Paz 2003, 111) D. h. das Gedicht von Jiménez ist eine Reflexion oder Rekapitulation seines dichterischen Lebenswerkes,²⁸⁹ bzw. es ist eine poetologische Erkenntnis, die das Gedicht zu erreichen versucht:

²⁸⁴ Jiménez [1982] 2007, 109.

²⁸⁵ Vgl. Morales Milohnic 2011, 236–238.

²⁸⁶ Luis Pardiñas Béjar sieht in diesem Gedicht Jiménez’ viele Aspekte, die sich im Werk Octavio Paz’ wiederholen und die einer vergleichenden Analyse würdig sind. Er vergleicht namentlich *Piedra de sol* und *Espacio* in seinem Essay, was zu einer Hypothese von ähnlichen poetologischen Ideen zwischen den zwei Autoren führen könnte. (Vgl. Pardiñas Béjar 2012, 193)

²⁸⁷ Vgl. Paz 2003, 110.

²⁸⁸ Andrés Morales Milohnic interpretiert mit Hilfe eines Briefes von Juan Ramón Jiménez, die Einheit des Prosagedichtes als die „embriaguez“ (Morales Milohnic 2011, 238), die nicht weit weg vom Paz’schen Begriff des Rhythmus liegt. Ana Almansa Monguilot schreibt zugleich über das Konzept von ‚poesía abierta‘ (Almansa Monguilot 1994, 23), die mit dem Bild des Meeres (siehe unten) und dessen Rhythmus in Zusammenhang steht.

²⁸⁹ Andrés Morales Milohnic bezieht sich auf das Spätwerk in seinem Essay zu „Espacio“ als auf das Werk, in dem „lo que antes podría aparecer como inconexo logra conectarse, lo que, tal vez, se leía como hermético abre su contenido al lector atento.“ (Morales Milohnic 2011, 235–236) Im Spätwerk Jiménez’ gibt es dann eine Art Synthetisierung und Entfaltung des ganzen Werkes, was das Poetische klarer ins Zentrum rückt, nämlich das, was sein ganzes Werk zusammenfassen würde. Das Projekt, in dem das

La misión del poeta, nos dice, no es salvar al hombre sino salvar al mundo: nombrarlo. *Espacio* es uno de los monumentos de la conciencia poética moderna y con ese texto capital culmina y termina la interrogación que el gran cisne hizo a Darío en su juventud. (Paz 2003, 111; Meine Hervorhebung)

Paz erkennt in „Espacio“ ein klares Exempel für das moderne poetische Bewusstsein, das den Dichter dazu führt, die Welt aus der Leere der Moderne zu retten. Hinter dem Gedicht steht der Versuch, jenes „primer y último secreto: el de la totalidad“ (Almanza Monguilot 1994, 18) zu erreichen, das Paz als dichterisches Bewusstsein versteht.²⁹⁰ Ein dichterisches Bewusstsein, weil es um das Verstehen der „misión del poeta“ geht. Dieses Bewusstsein kommt schon im Prolog des Gedichtes zur Sprache. An dessen Anfang steht eine Lebensfrage, deren Antwort zur poetischen Schöpfung führt, „como una respuesta formada de la misma esencia de mi pregunta.“ (Jiménez 2007, 104) Schon im ersten Fragment artikuliert sich das Prosagedicht zwischen Fragen und Antworten – eine Eigenschaft des kritischen Denkens und der modernen Dichtung im Sinne Paz'; große Fragen, deren Antworten diese nie zufrieden stellen könnten. Im Gedicht wird eine Antwort beschworen, die nie vollkommen ausgesprochen werden kann.²⁹¹ Der Motor des Gedichtes ist eine Sehnsucht nach dieser Antwort, die aber im Gedicht als eine unendliche Frage, eine unendliche Summe vorkommt:²⁹² „¿Qué es, entonces, la suma que no resta; dónde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba?“ (Jiménez 2007, 107) Die Sehnsucht spannt sich zwischen dem lyrischen Ich und dem Heiligen, nämlich jenem Heiligen, das am Anfang mit dem Wort „dioses“ eingeführt wird: „Los dioses no tuvieron más sustancia que la tengo yo.“ (Jiménez 2007, 105) Diese Formel, die am Anfang in einem Paz'schen Bild vom Ich und den Göttern einheitlich zum Ausdruck kommt, wird im Gedicht selbst entfaltet, und als Sehnsucht bzw. als Frage

Gedicht inkludiert wird, versucht „entramar o entretejer toda su ‚Obra‘ como un solo poema, como un solo texto que pudiese dar cuenta del mundo desde su esencial mirada“ (Morales Milohnic 2011, 237).

²⁹⁰ Ana Almanza Monguilot hat das Projekt dieses Unterkapitels, das Gedicht als autokritisches Werk zu verstehen, in gewisser Hinsicht schon in ihrem Essay erwähnt: Sie erkennt, dass die Äußerungen Octavio Paz' dazu geführt haben, dieses Gedicht in der Tradition der modernen Kritik zu verstehen, d. h. nach Paz kann man das Werk folgendermaßen verstehen: „una valiente reflexión metapoética: la angustiada constatación, que nace en el texto y revierte en él, de la imposibilidad de traducir en palabra la totalidad de la conciencia o, lo que para el poeta es lo mismo en ese momento, conciencia de conciencias.“ (Almanza Monguilot 1994, 21)

²⁹¹ Ana Almanza Monguilot spricht über die „eficacia a la onda expansiva y contagiosa de palabras que simulan lo inefable y que, aun no diciendo, dicen – ¿hacen? – [...]“. (Almanza Monguilot 1994, 18) Genau auf dieser Suche nach einer Antwort wird eine „plurivalencia significativa“ (Almanza Monguilot 1994, 18) erreicht, was das Poetische im Sinne Paz' ausmacht.

²⁹² Das Thema der Summe wird als ein Leitmotiv der Analyse dienen und ist ein Thema, das in der Sekundärliteratur sehr oft vorkommt, sogar schon in den ersten kritischen Auseinandersetzungen mit dem Gedicht. (Vgl. Font 1972, 14) Das Wort erscheint in der Sekundärliteratur jedoch unter dem lateinischen Wort ‚summa‘, was aber in einer interpretatorischen Haltung die Konnotationen des Wortes von Zusammenfassung und Höhepunkt (seines Werkes) zusammenfügt.

ausgedrückt: Die Sehnsucht nimmt ihren Ursprung in der Trennung zwischen dem Ich und dem Heiligen, was als ein Symptom der Einsamkeit des Menschen in der Moderne gelesen werden kann. Die Sehnsucht nach dem Heiligen ist, wie oben gezeigt wurde, auch eine Sehnsucht nach einem Sinn, nach einer Sinnhaftigkeit.²⁹³ Es ist aber auch die Trennung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen dem Selben und dem Anderen, zwischen dem Ich und dem anderen Ich (Du); in der Wiederholung des Satzes später im ersten Fragment wird dies deutlich: „*Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú.*“ (Jiménez 2007, 117; meine Hervorhebung) Das Gedicht entfaltet dann, genauso wie Paz' Gedicht, eine Dynamik zwischen einem Ich und einem Du. Im Zentrum des Gedichtes steht eine Frage, die Frage nach der Einheit zwischen dem ewigen Heiligen und dem veränderlichen Menschlichen, zwischen dem Ich und dem Anderen, die aber in der Poesie selbst entfaltet bzw. sogar beantwortet wird:

¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria? Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño. A su aguda y serena desnudez, siempre extraña y sencilla, el ruiñeñor es sólo un calumniado prólogo. (Jiménez 2007, 108)

Es ist also die Welt bzw. die Natur, in der dieses Heilige besteht. Zurück zum Heiligen bedeutet daher ein Zurück in die Welt. Die Einsamkeit versteht sich dann als eine Vertreibung aus der Natur und aus der Welt.²⁹⁴ Die Musik oder die Poesie der Welt verstehen sich als eine Rückkehr zu ihr, in die Heimat bzw. in das Paradies.²⁹⁵ In der Musik der Welt, im Poetischen überhaupt erfährt das lyrische Ich die Einheit des Kosmos, dessen Ausdruck in dem Gesang eines Vogels nur ein Prolog, ein Eingang sein kann. Alle Ausdrücke sind (wie in der negativen Theologie Paz') nur unzureichend. Der Vogel und die Musik kommen, ebenso bei Paz, wie Gäste in sein Haus. Es ist eine Art Offenbarung, gemeint ist die poetische Erfahrung: „¿De dónde llegas tú, tú en esta tarde gris con brisa cálida?“ (Jiménez 2007, 116) „La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un 'de pronto', con nuestro oír más distraído.“ (Jiménez 2007, 110) Die ankommende Musik ist eine, die verbindet, sie ist jene Einheit des Lebens mit dem Tod, des Alterns mit der Jugend, des Gifts mit dem

²⁹³ Ana Almanza Monguilot hebt in ihrem Essay zu *Espacio* dieses „alcanzar la perfección y el estatismo de lo eterno“ (Almanza Monguilot 1994, 19) als das Ideal der Dichtung Jiménez' hervor, obwohl dieses immer mit der Gewissheit einer Grenze dieses Ideals bzw. des Projekts angestrebt wurde.

²⁹⁴ „El hombre ha 'perdido' su paraíso por la tecnología, por la ciencia y, lo que es más grave, ha perdido su condición de 'ser natural' que las plantas y los animales [...] jamás han abandonado u olvidado. El poeta es naturaleza y pertenece a ella.“ Morales Milohnic 2011, 243.

²⁹⁵ Das Motiv des Paradieses aus dem Buch Genesis kommt im Gedicht im dritten Fragment explizit vor (vgl. Jiménez 2007, 122), der Name „Eden“ wird im ersten Fragment erwähnt (vgl. Jiménez 2007, 107).

Leben.²⁹⁶ Der Vogel ist die Tür zu einer universalen Musik, daher wird er im zweiten Fragment als der „gorrión universal“ (Jiménez 2007, 119) bezeichnet. Der Vogel ist ein Bild, mit dem nun eine höhere Sinnhaftigkeit beabsichtigt wird, jenseits der bloßen Bedeutung des Tieres:

Sí, sí, una nota de una caña, de un pájaro, de un poeta, lo llena todo y más que el trueno. [...] Tú y yo, pájaro, somos uno; cántame, canta tú, que yo te oigo, que mi oído es tan justo por tu canto. (Jiménez 2007, 116)

Aus dieser Sehnsucht nach dem Sinn und nach der Welt entfaltet sich das Gedicht als ein Fluss von Bildern, die die Sprache selbst zum Singen bringen: „Y el idioma, ¡qué confusión!, qué cosas nos decimos sin saber lo que nos decimos.“ (Jiménez 2007, 107), weil die Rede des Textes in Paradoxien mündet, die trotzdem einem Fluss, einem sinnhaften Rhythmus folgt. Es gibt keine argumentative Struktur, das Gedicht „no tiene un sentido lógico“ (Morales Milohnic 2011, 241), daher „el hablante dice ‚canto‘, no texto, no poema, no discurso.“ (Morales Milohnic 2011, 241) Das Prosagedicht selbst bezieht sich auf dieses Singen als jene Antwort auf die Frage der Moderne, um dem Leben einen Sinn zu verleihen: „Contar, cantar, llorar, vivir acaso.“ (Jiménez 2007, 107) Daher vertieft sich die Rede des lyrischen Ichs in eine Beschreibung oder Aufzählung („contar“ im Doppelsinn des Wortes, Aufzählen und Erzählen) von Figuren der Natur und des Lebens, die zu diesen Bildern, zu diesen Verbindungen zwischen Leben und Tod führen: „Estamos rodeados de veneno que nos arrulla como el viento [...]; veneno todo, y el veneno nos deja a veces no matar.“ (Jiménez 2007, 109); „Y un árbol sobre un río, ¡Qué honda vida la de uno de estos árboles; qué personalidad, qué imanencia[...]!“ (Jiménez 2007, 109). Der Baum im Gedicht ist ein gutes Beispiel für ein Bild, das als semantische Einheit das Vergehen und das Bleiben der Zeit im Leben synthetisiert. Der Baum ist kein einfaches Bild, es enthält zugleich die Konnotation des Gartens und des verlorenen Gartens Eden.²⁹⁷ Der Baum fungiert als Bild der Beständigkeit des Lebens, als ein Symbol für die Vergangenheit und für die Zukunft, für das Alter und die Jugend.

Die Einheit des Lebens und des Kosmos wird im Rhythmus der Sprache bzw. in ihrem Singen erreicht, nämlich durch das Bild des Aufzählens, das das Leben selbst in seinem Vergehen hinterlässt. „Suma es la vida suma, y dulce.“ (Jiménez 2007, 111) Hier ist eine unendliche Summe des Lebens gemeint, deren einzige Intensität ihr Rhythmus zwischen Kommen und Gehen, Entstehen und Vergehen sein kann: „¡Sí, todo, todo ha sido más y

²⁹⁶ Vgl. Jiménez 2007, 107.

²⁹⁷ „¡Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras, de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado!“ Jiménez 2007, 106.

todo será más!“ (Jiménez 2007, 114) Diese Summe des Lebens ist aber zugleich kurz wie die Ewigkeit,²⁹⁸ wie jener kleine Garten oder Punkt, in den alles konvergiert, nämlich das Heilige („En medio hay, tiene que haber un punto, una salida“ Jiménez 2007, 106–107). D. h. das Singen, die Musik und das Poetische des Lebens basieren auf eine Art Affirmation seiner selbst („se encuentra pleno en un sí pleno“ Jiménez 2007, 110), die sich aus der Negierung und Verkettung aller Gegensätze und aus der Unbeständigkeit der Welt ergibt. Es geht um eine Sprache, die sich selbst als konfus versteht, die aber in ihrem Rhythmus, in der Verkettung ihrer Gegensätzlichkeit zur Einheit bzw. zur Sinnhaftigkeit kommt. Der Rhythmus offenbart diese paradoxe Kette des Lebens als Schicksal („Destino“, großgeschrieben), wodurch das Kontingente zum Notwendigen wird.²⁹⁹ Diese Notwendigkeit des Kontingenten beschreibt genau jene Paradoxie, die Paz in Bezug auf Mallarmé und sein kritisches Gedicht hervorhebt. Die kontingente Kette des Lebens und der Zeit enthält alle Formen (wie die Paz'sche Poesie im Gedicht), und darin liegt ihre vereinheitlichende Kraft.³⁰⁰ Darüber hinaus werden die Summe und Einheit des Ganzen des Kosmos als ein erotisch-mystisches Prinzip wahrgenommen:

Grande es lo breve, y si queremos ser y parecer más grandes, unamos sólo con amor, no cantidad. El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos. [...] Suma es la vida suma, y dulce. Dulce como esta luz era el amor [...]. (Jiménez 2007, 111)

Wichtig ist hier die Liebe (insbesondere die erotische Liebe), die als kosmisches Prinzip der Einheit wahrgenommen wird.³⁰¹ Daher spielt die Frau auch nicht ohne Grund eine wesentliche Rolle im Gedicht (ein Motiv, das bei Octavio Paz ebenfalls sehr wichtig ist).³⁰² Die Frau verkörpert dieses Motiv des Erotischen („la mujer que es nuestro todo“ Jiménez 2007, 108), das hier mit der Poesie bzw. Musik gleichgestellt wird.³⁰³ Sie wird sogar als „centro de tu vida“ (Jiménez 2007, 112) verstanden. Die Frau als Element der

²⁹⁸ Am Anfang des Gedichtes wird der Unterschied klar markiert zwischen der Ewigkeit als Gegenwart und der Ewigkeit als Strom, Flucht oder Fluss: „No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin.“ (Jiménez 2007, 105)

²⁹⁹ „seré inmortal igual que mi Destino [...]. En el principio fue el Destino, padre de la Acción y abuelo y bisabuelo o algo más allá, el Verbo.“ Jiménez 2007, 124.

³⁰⁰ „Cualquier forma es la forma que el Destino, forma de muerte o vida, forma de toma y deja, deja, toma; y es inútil huirla ni buscarla.“ Jiménez 2007, 125.

³⁰¹ „La vida es este unirse y separarse, rápidos ojos, manos, bocas, brazos, piernas, cada uno en la busca de aquello que lo atrae y lo repele.“ Jiménez 2007, 131.

³⁰² Gemeint sind hier viele Gedichte, aber vor allem *Piedra de sol*, in dem die Frau eine wesentliche Rolle in der poetischen Erfahrung spielt.

³⁰³ Gustavo Solórzano Alfaro bezieht sich auf die Liebe, die Analogie und die Poesie als Elemente in der Poetik Octavio Paz', die eng verbunden sind: „Amor y poesía son dos ramas del mismo sueño [...]. Escribir y estar enamorado es lo mismo [...]. Justamente por eso se escribe, porque hay una falta, un espacio vacío que permite la rotación infinita y dolorosa.“ (Solórzano Alfaro 2006) Etwas Ähnliches präsentiert uns das Gedicht von Jiménez, nämlich eine Idee, die sehr klare poetologische Implikationen besitzt.

Natur zur Vereinigung mit dem Kosmos ist nicht das einzige Bild der Vereinigung, auch das Meer spielt gleichzeitig eine wesentliche Rolle:³⁰⁴ „y del amor es este mar que ahora viene a mis manos, ya más duras, como un cordero blanco a beber la dulzura del amor.“ (Jiménez 2007, 112) Die erotische Sehnsucht ähnelt jener im Gedicht von Paz, das am Ende des ersten Fragmentes auch zu einer Fürbitte tendiert: „Ajústame tu canto más a este oído mío que espera que lo llenes de armonía.“ (Jiménez 2007, 116) „Sí, bebe ahora el agua de mi fuente, pica la rama, salta lo verde [...] ¡mírame bien a mí, pájaro mío, consuelo universal de mujer y hombre!“ (Jiménez 2007, 116). Das Meer und die Frau werden als erotische Instanzen wahrgenommen, die durch die Liebe erreicht werden sollen. Die Liebe spielt aber im zweiten Fragment eine wichtigere Rolle („*Dulce como este sol es el amor*“ Jiménez 2007, 119), in dem die Liebe mit dem Licht (das immer Gleichbleibende in allen Räumen und Zeiten) gleichgestellt wird. Die Liebe wird zum metaphysischen Prinzip. Die Liebe ist, im Hinblick auf die Sehnsucht, das Wichtigste und das, was diese Fürbitte zur Vereinigung provoziert.

Das Gedicht spricht über einen Raum, über einen Ausweg, zu dem das Leben tendiert und zu dem letztlich alles tendiert. Es handelt sich vielleicht um den „Espacio“ des Titels, nämlich um jenen Raum, der auch der Garten Eden sein kann und der nur noch ein Ausdruck dieser Sehnsucht des modernen Menschen ist, die oben erwähnt wurde: Die Frage nach dem Heiligen, die Frage nach dem Ort des Olymps, des Himmels. Dieser „sitio del seguir más verdadero“ (Jiménez 2007, 107) scheint ein innerlicher Ort zu sein, dessen Erblicken einer Erkenntnis entspricht: „luz de dentro, todo es dentro“ (Jiménez 2007, 111), „música que suena en el fondo de todo“ (Jiménez 2007, 108), „el alma sale y entra en todo, de y por todo“ (Jiménez 2007, 111). Diese immanente Erkenntnis ist dann eine Art Selbsterkenntnis, die für Paz ein wesentlicher Bestandteil des Poetischen ist. Für Morales Milohnic steht im Zentrum des Gedichtes eine „conciencia reflexiva que construirá un punto de vista“ (Morales Milohnic 2011, 240), insofern dieses Bewusstsein zum Selbstbewusstsein wird. Die Selbsterkenntnis wird hier im Gedicht zum Thema gemacht, indem die Poesie selbst thematisiert wird: „¿Cómo podría yo decirte que eres, lo que eres tú, lo que soy yo, lo que eres para mí? ¿Cómo te canto, cómo te escucho, cómo te adoro, hermano eterno [...]!“ (Jiménez 2007, 116) Das Hören der Musik führt zu einer Frage über sich selbst, ein Aspekt, der im Gedicht von Paz auch ausdrücklich vorkommt. Die innerliche Sprache wird explizit im Gedicht zur Sprache

³⁰⁴ „[P]orque es en el mar, convertido en símbolo esencial, donde el poeta va a encarnar sus ansias de absoluto y eternidad [...]“. Almansa Monguilot 1994, 23.

gebracht: „Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora.“ (Jiménez 2007, 127) Diese Stimme wird aber als eine unangenehme, abgründige Stimme beschrieben, was an jene Idee des Tremendums in der mystischen Erfahrung erinnert.³⁰⁵

Ein sehr wichtiges Bild im Gedicht ist das der Sonne (die im dichterischen Werk Paz' ebenfalls eine wesentliche Rolle spielt).³⁰⁶ Die Sonne, die das Licht überall hin – an alle Orten – ausstrahlt, repräsentiert eine Art Über-Raum: „una gran fuente sólo, todo unido y apretado en un abrazo como el tiempo y el espacio, un astro humano, el astro del abrazo por órbita de paz y armonía...“ (Jiménez 2007, 131) Sie ist nicht nur dieselbe Sonne aller Orte der Welt, sondern dieselbe in der ganzen Geschichte und im ganzen Leben. Im zweiten Fragement schreibt Jiménez: „y el sol estaba dentro de la luna y de mi cuerpo, el sol presente, el sol que nunca más me dejaría los huesos solos, sol en sangre y él.“ (Jiménez 2007, 120) Die Sonne wird als der innere Raum, als das andere Ich, das unsere Einsamkeit überwindet, gedacht. Mittels des Ritornells „*Dulce como este sol era el amor*“ wird klar, dass das Licht, die Sonne und die Liebe jene synthetisierenden Bilder sind, die hier im Text besungen werden. Und es ist die Rede selbst (im Ritornell und in den Bildern der Sprache und ihre Assoziationen), die zurückkommt, die die Bilder verbindet, genauso wie der Paz'sche Rhythmus und das Paz'sche Bild. Auf der Ebene des Signifikanten wird die Einheit geschaffen. Viele Redeweisen wiederholen sich, verbinden sich im Gedicht immer mit anderen Begriffen und ergeben neue Bilder: Die Wörter führen zu anderen Wörtern und bilden somit neue Bilder. Alle Wörter werden gleichwertig in der Einheit dieses Raumes, dieser Sonne. In der Einheit wird die moralische Dogmatik der Prosa destruiert und dekonstruiert. Die Sonne verbindet, sie ist jene Immanenz, an der nur intensive Unterschiede zu finden sind: „Y el hablar es lo mismo que el rumor de los árboles, que es conversación perfectamente comprensible para el blanco y el negro. Allí el goce y el deleite, y la risa, y la sonrisa, y el llanto y el

³⁰⁵ Siehe auf S. 38.

³⁰⁶ Luis Pardiñas Béjar bezieht sich auch auf diese ähnliche Figur der zwei Dichter, hebt aber zwei Unterschiede hervor, die allerdings bezüglich des Werkes Paz' inkonsistent sind: Zum Einen behauptet Pardiñas Béjar, dass bei Paz die Sonne und bei Jiménez vielmehr der Mensch (das Ich) im Zentrum stehen. (Vgl. Pardiñas Béjar 2012, 193–194) Er vergisst aber, dass in der Kosmologie Octavio Paz' der Mensch die Welt konstituiert, und dass alles, was die Poesie zum Ausdruck bringen kann, nichts anderes ist als der Mensch und sein Kosmos. Die Grenzen zwischen der Realität und dem Menschen sind alles andere als statisch; wenn es ein Zentrum gibt, dann ein Dynamisches, und der Mensch ist seine Konstituierungsinstanz. Der zweite Unterschied ist, so Béjar, das Gefühl des Kammers am Ende von Jiménez' Gedicht gegenüber dem positiven Gefühl in *Piedra de sol*. Das Gedicht von Jiménez endet jedoch nicht mit einem negativen Affekt, sondern vielmehr in einer Betrachtung des Todes, die im ganzen Gedicht mit positiven Gefühlen konnotiert wird.

sonlloro son iguales por fuera que por dentro [...].“ (Jiménez 2007, 129) Gemeint ist hier die Analogie des Universums, die in der Poesie zum Ausdruck gebracht werden muss. Diese Analogie wird in jenem besprochenen absoluten, leeren und homogenen Raum bildlich zum Ausdruck gebracht, d. h. ein poetisches Verfahren wird poetisch und nicht normal poetologisch präsentiert: Was das Bild der Sonne, des Lichtes und der Liebe bildlich ausdrückt, ist genau das, was die Poesie vollziehen muss.

Jener angestrebte Ort ist der, der von der Poesie als ein Punkt repräsentiert wird, in dem alles inkludiert ist.³⁰⁷ In einer ähnlichen Art und Weise wie das *Aleph* in der Erzählung Jorge Luis Borges', das „uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos“ (Borges 2006, 231) ist.³⁰⁸ Gemeint ist hier jene Dichotomie zwischen dem All und dem Punkt, zwischen dem Alles und dem Nichts, das im Poetischen zur Einheit wird. Es handelt sich um einen paradoxen Raum, einer der keine und gleichzeitig eine unendliche Ausdehnung hat, der hier im Gedicht besungen wird. Es ist ein absoluter Raum zugleich, der das Gedicht „dice, sin decirlo jamás enteramente, el número absoluto.“ (Paz 2003, 263) Das Gedicht versucht das Mögliche („de pronto“ Jiménez 2007, 110) dieses Raumes zu enthüllen, der ein ‚espacio vacío‘ im Sinne von Paz ist.³⁰⁹ Es stellt also genau jene Möglichkeit dar, die oben besprochen wurde. Das Gedicht fragt sich selbst als selbstreflektierende Sprache nach der Möglichkeit des Nennens, des Sagens dieses Raumes. Daher scheint dieser Raum eine geographische Lage zu haben, die aber immer wieder vom Gedicht selbst in Frage gestellt wird: Im dritten Fragment wird der Ort im Süden von Florida erkannt,³¹⁰ es wird aber immer wieder betont, dass dieser Ort dasselbe Spanien seiner Kindheit ist.³¹¹ Die geographische Lage dieses Ortes bleibt durchgehend ungewiss. Kurz, im Gedicht selbst wird die Frage nach dem Ort und somit die Möglichkeit dieses Ortes in Frage gestellt. Die Möglichkeit wird aber als Möglichkeit belassen, die, wie gesagt, den Rhythmus der Sehnsucht ausmacht. Inwiefern diese Sehnsucht mit jener nach der Rückkehr aus dem Exil im Kontext des spanischen

³⁰⁷ „No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande.“ Jiménez 2007, 114.

³⁰⁸ Hier scheint es einen metaphysischen Begriff des Raumes zu geben, der auf verschiedenste philosophische Auffassungen des Raumes (Spinoza, Einstein, u. a.) zurückgeht. Es geht um den Raum als Attribut der Gegenwart, der alle mögliche Formen in sich hat und an sich keine konkrete Form besitzt. (Vgl. Almansa Monguilot 1994, 31) Der Raum ist vielmehr das, was alles verbindet.

³⁰⁹ Siehe Paz 2003, 264.

³¹⁰ „¡Al Sur, al Sur! Todos deprisa.“ Jiménez 2007, 132.

³¹¹ „Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, y ¡qué extraño es todo esto!“ Jiménez 2007, 123.

Bürgerkrieges zu tun hat, ist eine Frage, die im Rahmen der Paz'schen Auffassung der Moderne nicht uninteressant wäre.

Im Gedicht gestaltet sich so die Enthüllung des Rhythmus der Sprache als die Enthüllung ihrer Natur auf der Suche nach einer neuen Sinnhaftigkeit, nach der möglichen Verortung der Sprache bzw. ihrer Referenzialität.³¹² Die Möglichkeit des Raumes präsentiert sich als ein Öffnen und Schließen, als ein Punkt und ein Feld, einfach der leere Raum, der Raum des Werdens, des Rhythmus. Die Sehnsucht nach diesem absoluten Raum liegt im lyrischen Ich selbst, es ist der Rhythmus, der hier gemeint ist und der im dritten Fragment des Gedichts explizit erwähnt wird:

Esta inquietud tan fiel que reina en mí, que no es del corazón, del pulmón, ¿de dónde es? Ritmo vegetativo [sic] es, [...] mi tercer ritmo más cercano, Goethe, Claudel, al de la poesía, que los vuestros. [...] ¡Cómo pasa este ritmo, este ritmo, río mío, fuga de faisán de sangre ardiendo por los ojos, naranjas voladoras de dos pechos en uno, y qué azules, qué verdes y qué oros diluidos en rojo, a qué compases infinitos! (Jiménez 2007, 126)

An diesem Punkt wird die Sprache des Gedichts explizit zu einer poetologischen Rede, die sich aber nie vom Gesang entfernt. Man muss Paz' Thesen in dieser Passage nicht extra hervorheben, da diese eindeutig ausgesprochen werden. Erst an diesem Punkt wird klar, dass das Thema des Gedichtes die Poesie ist, nämlich das, was zugleich das Gedicht vom Inneren aus produziert: Die Poesie ist die Frage und die Antwort. Ihr werden räumliche Eigenschaften zugeschrieben (sie wird als Über-Raum verstanden), was dem Gedicht auch den Titel verleiht. Es geht um den Raum, der keine Distanzen mehr erkennt, der Amerika und Europa verbindet, in dem die Vergangenheit und die Zukunft in einer totalen Präsenz zusammentreffen: der synthetisierende Raum, der Raum des Exilierten.³¹³ Dieser Raum wird am Ende des ersten Fragmentes besungen, in dem aber viele Aspekte der Paz'schen Poetik wiederzuerkennen sind:

¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni cielo casi; inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que abre y separa el mar del cielo, el cielo de la tierra y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! [...] Imágenes [sic] de amor en la presencia concreta; suma gracia y gloria de la imagen ¿vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad? [...] ¡Amor, contigo contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca! (Jiménez 2007, 117–118)

³¹² Siehe oben S. 82.

³¹³ „El texto pretende anular ese espacio, quiere hacer más cercanas las orillas de ese oceano [...] se nos dan señas que ese espacio real se ha convertido, se ha trastocado en un espacio irreal e interior donde no existen las fronteras ni las distancias.“ Morales Milohnic 2011, 240.

Die gesungene Erfahrung ist jene poetische, von der in der vorliegenden Arbeit die Rede war. Die Sicht der vollkommenen Präsenz der Welt durch die Bilder (*imágenes*) führt das Ich zur Schöpfung (*„vamos a hacer la eternidad“*), die sich aber auf diese erotische Idee der synthetisierenden Liebe stützt. Die hier gemeinte Intensität, die man mit dem Paz'schen *„espacio vacío“* vergleichen kann, ist nichts anderes als das besprochene Schweigen: Das lyrische Ich beschreibt das Ankommen in diesem leeren Raum und singt: *„Y, silencio; un fin, silencio. Un fin, un dios que se acercaba.“* (Jiménez 2007, 134) Es ist eine Annäherung an die Präsenz (*„acercaba“*), eine Präsenz von etwas, nämlich der Poesie. Die Poesie ist jene gemeinte Präsenz, die zur dichterischen Schöpfung führt. Diese Schöpfung ist die Enthüllung des Schweigens, das die ganze Welt umhüllt und konstituiert: *„Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco; un principio, no un fin. [...] ¡Qué inmensamente hueco me sentía, qué monstruoso de oquedad erguida [...]!“* (Jiménez 2007, 134–135) Das Schweigen ist kein unwichtiges Thema hier, es repräsentiert den Limes, in den alles konvergiert, jenen *„espacio vacío“* und zugleich das Leben.³¹⁴ Es geht um den Tod, der aber in einem einheitlichen Zyklus mit dem Leben steht, daher wird er nicht als ein Ende, sondern als einen Anfang verstanden. Die Leere enthüllt sich als eine innere Leere, die aber zu einer Vereinigung mit der Welt führt, *„porque el mar tenía que llenar todo mi hueco. Revolución de un todo, un infinito, un caos instantáneo de carne y cáscara [...] todo hecho total y único [...]!“* (Jiménez 2007, 135) Die Kritik und die Poesie (beide werden hier explizit erwähnt)³¹⁵ sind jene Tätigkeiten, die zu dieser Offenbarung führen, zur Offenbarung des leeren Raumes, der Welt der Moderne. Dort vereinigen sich, wie in einem Bild, das Heilige und das Menschliche (*„Dios y yo éramos dos.“* Jiménez 2007, 135), was aber, wohl bemerkt, nur als ein Projekt, als das Ausdrücken einer Sehnsucht vollzogen wird. Die richtige Einheit liegt jenseits der Sprache, dorthin transzendiert sie, bleibt jedoch im Kommen. Daher bedient sich Jiménez verschiedenster Bilder: Liebe, Sonne, Musik usw., die dieses Ungreifbare des Poetischen auszudrücken versuchen.³¹⁶ Das Bild als die Liebe, die Vereinigung, reflektiert zugleich das, was die

³¹⁴ Ana Almansa Monguilot schreibt in ihrem Essay über die Wichtigkeit des Konzeptes vom *„libro en blanco“* und zitiert aus einem Tagebuch Jiménez': *„Escribir poesía es aprender «a llegar» a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia conciente.“* (Jiménez; Almansa Monguilot 1994, 20) Es geht demnach um ein *„llegar“*, d. h. die Schöpfung selbst, das Werden und die Sehnsucht sind der Motor und das Wesen des Poetischen.

³¹⁵ *„con el lápiz de mi poesía y crítica“* Jiménez 2007, 134.

³¹⁶ Ana Almansa Monguilot spricht über das Gedicht als ein *„poema construido en clarooscuro, dialécticamente, que funde tesis y antítesis y nos da, en paradójica unión, los dos momentos esenciales de*

Poesie sein soll.³¹⁷ Am Ende bleibt nur eine Frage, die Lebensfrage, die zur Reflexion über die Poesie führt hat. Es ist auch eine Eigenschaft, die Jiménez der Tradition der Romantik zuordnet, nämlich indem er „convierte la conflictiva identificación de vida y poesía, el ‚vivir en poesía‘, en un proyecto de realización personal y cívica, metafísica y religiosa.“ (Almansa Monguilot 1994, 18) Leben und Poesie werden im Handeln der Dichtung zu einer Einheit gebracht.³¹⁸ Die selbstreflektierende Dichtung, im Rahmen der Einsamkeit des modernen Menschen, übernimmt die Form der Frage, eine Frage, deren Sehnsucht nach einer Antwort sich rhythmisch und bildlich artikulieren muss.

Schließlich noch kurz einige Bemerkungen zur Form des Prosagedichtes: María Teresa Font hat in ihrer Analyse von Jiménez' Werk der Form des Prosagedichtes eine wichtige Rolle zugesprochen, wobei sie aufzeigt, dass die Definition dieser Gattung nur schwer festzulegen ist: Allgemein kann man sagen, dass die Stimmen, die sich über diese aus Frankreich stammende Gattung geäußert haben, immer die größere Freiheit des Prosagedichtes gegenüber einem normalen Gedicht hervorgehoben haben.³¹⁹ Das Prosagedicht ist eine Art freie Versform, in der nicht nur auf silbisches Versmaß und Reim, sondern auch auf die Gliederung in Strophen und Verse verzichtet wird. Der formale Unterschied zwischen einem Gedicht in freier Versform und einem Prosagedicht ist bloß formal und qualitativ nicht sehr aussagekräftig.³²⁰ Font behauptet außerdem, dass das Prosagedicht sich aus dem „delicado equilibrio entre estas dos fuerzas [poesía y prosa]: una dispersadora y otra unificadora, deriva su excelencia“. (Font 1972, 57) Dieser These kann jedoch nicht zugestimmt werden, da Paz zufolge (und dem schließt sich der Autor dieser Zeilen an) dieser Kampf zwischen den beiden Kräften der gesamten Literatur wesentlich ist und nicht als Definitionsmerkmal des Prosagedichtes verstanden werden kann.

Das Prosagedicht ist eine Prosa mit „conciencia artística“ (Font 1972, 43) bzw. rhetorischem Bewusstsein in der Sprache, was aber zugleich auch in einem Roman

toda meditación, de toda aspiración a saber [...].“ (Almansa Monguilot 1994, 28) Diese Form wird zugleich im Bild der Sonne und des Lichtes widergespiegelt.

³¹⁷ Andrés Morales Milohnic betont in seinem Text „la idea sustantiva del autor donde el hombre puede, logra conectarse con la trascendencia a través de la poesía. La palabra, entonces, será útil e indispensable para la comunicación con el universo, con Dios, con la naturaleza, pero *sólo* la palabra poética o la escrita dicha por el poeta.“ (Morales Milohnic 2011, 244)

³¹⁸ Dies wird von Ana Almanza Monguilot als Zentrum des Werkes und der Poetik Juan Ramon Jiménez' verstanden: „El anhelo de fusión de vida y obra [...].“ (Almansa Monguilot 1994, 20)

³¹⁹ Vgl. Font 1972, 46–47.

³²⁰ Font versteht die Benutzung des Prosagedichtes bei Baudelaire und Mallarmé als eine Ausnutzung des „poliformismo del poema en prosa [que] le permite abarcar todas las posibilidades.“ (Font 1972, 53) Diese vom Prosagedicht verliehene Freiheit kann auch in der freien Versform eines Gedichts erreicht werden.

(wenn man Literatur als Sprachkunst verstehen möchte) vorkommen muss. Daher scheint das Projekt, das Prosagedicht zu definieren, zum Scheitern verurteilt zu sein. Jede Art von Literatur ist poetisch (d. h. sie besteht aus Form und Inhalt), und daher gibt es keinen qualitativen Grund, um einen Roman von einem Prosagedicht zu unterscheiden (ist *Hombres de maíz* ein Roman oder ein Prosagedicht?), wenn sie nur eine quantitative Frage der Seitenzahl oder der Menge ist. Wenn die Frage bei Paz jene der Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie ist, dann nur im Sinne ihrer philosophisch ästhetischen Bedeutung, d. h. die Opposition liegt nicht zwischen formalen literarischen Gattungen, sondern zwischen poetischem und konzeptuellem Ausdruck in der Sprache. Die Unterscheidung ist vielmehr sprach- als literaturwissenschaftlich. Das Prosagedicht ist dann, im Sinne Paz', eine Prosa, die nur als Fassade Prosa ist, die keinen eigentlichen rationalistischen Zweck verfolgt, sondern rein poetischer Ausdruck ist.

Wenn das Poetische im Sinne Paz' als ein nicht definierbares, ungreifbares Anderes verstanden wird, ist vielleicht die Dichtung selbst der Ort, um über dieses zu reflektieren. Die Bilder, die die präsentierten Gedichte aus ihrem Rhythmus schöpfen, sind Beispiele sprachlicher Sinneinheiten, die in der Sprache das Unausdrückbare auszudrücken vermögen. (Gemeint sind z. B. die sehr komplexen Bilder des wässrigen Feuers bei Paz bzw. der Sonne bei Jiménez.) Diese Bilder entfernen sich von einer kohärenten diskursiven Sprache, sind aber nicht unsinnig oder leer, sondern viel reicher und sinnhafter als ‚normale‘ Wörter oder Figuren einer kommunikativen Rede. Die Bilder versuchen, die Poesie zu benennen, sie zu enthüllen, indem die Bilder die Poesie direkt thematisieren. Wie kann man aber die Poesie benennen, jene erste Natur der Sprache? Mittels einer neuen Sprache, mittels einer bildlichen Sprache. Dazu dienen z. B. das wässrige Feuer und die Sonne in den zwei vorgestellten Gedichten.

Die Gedichte bedienen sich auch der kritischen Sprache (mittels der Frage, der objektivierenden Entfernung, usw.), um beim Versagen-Lassen dieser Sprache, das Über-Sinnhafte des Poetischen erreichen zu können. Dies bleibt aber nur im Kommen, d. h. nur als ein Versuch der Beschreibung eines Phänomens deren Eigenschaften, wie jene Gottes, in der negativen Theologie Gott nie gerecht werden können. Trotzdem bleibt die Frage offen, ob die in der vorliegenden Arbeit vollzogene Auslegung der Gedichte eine Lösung für dieses Problem sein kann, nämlich mithilfe der Kartographierung der

Begriffe, der Bilder und der Rhythmen, die im Gedicht zum Ausdruck kommen. Beide Gedichte liefern verschiedene Bilder und daher wäre eine endgültige poetologische Kartographie des Poetischen so gut wie unmöglich. Vielleicht vermag ein Essay, der auf die partikulären Erfahrungen mit den Gedichten gründet, sich auf den Weg zum Erfassen des Poetischen zu machen.

Beide Gedichte beziehen sich auf eine Lebensfrage, mit der Paz recht früh und Jimenez erst am Ende seines Lebens konfrontiert wird, mit der Frage nach dem Wesen des Poetischen. Die Frage nach dem Wesen des Poetischen ist eine, die implizit nach dem Sinn des Lebens fragt: Die Sprache fragt nach ihren eigenen, neuen Sinngebungsmöglichkeiten, nach ihrer verlorenen Fähigkeit die Welt zu benennen. Es handelt sich um dieselbe Frage, die dem prosaischen Buch *El arco y la lira* zugrundeliegt. Im Inneren der beiden Gedichten und des poetologischen Essays Paz' steckt dieselbe Frage, was alle drei Texte zu Poetiken macht. Jimenez' Text antwortet aber in einer indirekten Art und Weise auf diese Frage, während Paz schon im Titel den Zweck des Gedichts verrät. Die poetologische Reflexion beim ersteren scheint einem unbewussten Impuls zu folgen. Jimenez gelangt zu dieser Frage erst nach einer Reflexion über das Leben, und daher spielen das Narrative, die Zeit und der Raum in seinem Text eine wichtigere Rolle als in Paz' Gedicht. Ein Grund dafür ist die Relevanz, die das Motiv des Singens bzw. der Musik im Allgemeinen bei Jimenez bekommt: die Musik des Poetischen, die den ganzen Raum, die Zeit und das Leben durchläuft. Das Denken des Poetischen überlappt sich mit dem Denken über das Leben, was vielleicht nur in einer späteren Phase des Werkes eines Autors vorkommen konnte. Im Gedicht von Paz ist die Reflexion über das Wesen des Poetischen eine offensichtliche, wenngleich aufgrund der Zielgerichtetheit auf ein Du eine indirekte. Die Bedeutung des Du im Gedicht schafft, die Frage nach der Poesie in einem existentielleren Rahmen zu verorten, genau so wie bei Jimenez der Fall ist. Es ist das Performative des Dialogischen, das dem Gedicht seine Leibhaftigkeit verleiht. Die Frage nach dem Poetischen ist eine existenzielle Frage, eine, die das Leben miteinbezieht, was in der Moderne noch offensichtlicher wird. Die Poesie muss selbst nach ihrer poetischen Natur fragen, die Poesie wird somit zu Poetik. Die Wichtigkeit dieser Frage im Werk von beiden Autoren ist so groß, dass diese implizit oder explizit, früher oder später thematisiert werden musste.

Beide Autoren gehören zu einer international gewordenen Tradition der hispanoamerikanischen Literatur, die aus dem Geiste Vicente Huidobros und Rubén Darío stammt. Trotzdem bleiben bei beiden Gedichten verschiedene Hintertöne

spürbar, die unterschiedliche literarische Tendenzen der beiden Dichter zu erkennen geben: Bei Paz findet man einen klaren Einfluss des dichterischen Werkes Sor Juana Inés de la Cruz' und San Juan de la Cruz', nicht nur im religiösen Ton oder in der freien Versform, sondern auch in der Wichtigkeit der bildlichen Oppositionen, die für die erotische Aufladung des Textes sorgen. Das Gedicht von Paz verbleibt in der dialogischen Form, während bei Jimenez das Prosagedicht sich viel freier bewegt, und dessen Einheit nur mittels rhetorischer Wiederholungen geschaffen wird. In der Lektüre des Gedichts Jimenez' finden sich der implizite Ton der ‚Generación del 27‘, seine surrealistischen Einflüsse und vor allem der avantgardistische Gestus des Zufälligen und Irrationalen. Zu bemerken wäre besonders die Thematisierung des Alltäglichen, die einer Ästhetik der ‚Generación del 27‘ entspricht. Z. B. das Motiv der Erlebnisse eines Spaniers in Amerika erinnert sofort an Lorcás *Poeta en Nueva York*. Trotzdem bleiben Paz und Jiménez nicht unberührt von den anderen literarischen Bewegungen; Paz wird genau so stark von den Surrealisten beeinflusst, wie Jiménez sich von einer lateinamerikanischen Dichtung als Opposition zur älteren ‚Generación del 98‘ inspirieren lassen möchte. Beide Gedichte sind Ausdruck eines Poetischen, das trotz der historischen Unterschiede gleichartig zu sein scheint. Beide Gedichte bedienen sich verschiedener Bilder, um dasselbe zum Ausdruck zu bringen: den Menschen und seine Leere, das Schweigen und die Sehnsucht nach einer verlorenen Welt. Im Kontext der internationalen literarischen Wechselbeziehungen erhebt sich das Poetische über den Raum als etwas, das diese kulturellen Unterschiede transzendiert. Der Vergleich zeigt deswegen, inwiefern man dem universalistischen Anspruch Paz', der in der Einleitung erläutert wurde, mit der Analyse anderer Gedichte gerecht werden kann.

Trotz der kleinen Menge an Beispielen moderner Gedichte, man kann aus dem präsentierten Vergleich schließen, dass sowohl das Gedicht von Paz als auch jenes von Jimenez, die *Selbstreflexivität der modernen Dichtung* offenlegen: *In der prekären Situation des einsamen, modernen Menschen, muss die Dichtung nach ihrem eigenen Wesen fragen, da die Poesie selbst dem Menschen und seiner Welt einen Sinn verleiht; die Dichtung muss Poetik des Menschen und demzufolge seiner selbst werden.* Die wichtige Rolle der Frage nach dem Wesen der Dichtung, die in einem existentiellen Rahmen in beiden Gedichten zum Ausdruck kommt, zeigt uns, inwieweit ein Gedicht sein Wesen selbst in Frage zu stellen vermag. Die zwei Gedichte dienen als Beispiele für das bereits Erläuterte innerhalb und außerhalb des Werkes des mexikanischen Autors. Es wurde dadurch gezeigt, dass es sich nicht nur um ein Phänomen handelt, das man

ausschließlich bei Paz oder bei den Frühromantikern wiederfindet, es ist ein Phänomen, dessen Ausdrücke in der Literaturgeschichte zahlreich sind.³²¹ Die Frage der Form des Gedichtes (ob in Vers oder in Prosa) ist hier irrelevant: Beide Gedichte antworten auf denselben Impuls, auf den Paz'schen Impuls der Poesie, die nicht-historisch und nicht-regional ist, die aber in der Moderne eine eigene Färbung erlangt: die Poesie wird zur Poetik ihrer selbst. Beide Gedichte situieren die Frage nach dem Wesen der Poesie im Inneren des Gedichtes – dort, wo auch die Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Welt sich vermengen.

³²¹ Ob dieses Phänomen bis in die Gegenwart reicht, ist eine Frage, die im Folgenden behandelt wird.

4. SCHLUß: An der Quelle der Sprache

La poesía es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos.
Octavio Paz³²²

Die vorliegende Arbeit hat versucht, hauptsächlich mittels der Paz'schen Begriffe des ‚Rhythmus‘ und des ‚Bildes‘ eine Art ‚Ontologie des Gedichtes‘ zu entwerfen, aus der unvermeidlich eine Problematisierung der poetologischen Reflexion folgen muss: Der *Rhythmus* im Poetischen enthüllt die Kraft der Sprache als Welt-Schöpfung, indem er die zugrundeliegenden Pulsierungen des Kosmos *inmitten* der Geschichte zum Ausdruck und zur Enthüllung bringt. Zusätzlich ermöglicht der bildliche Charakter des Gedichts eine Synthetisierung dieses rhythmischen Ausdrucks. Das poetische *Bild* ist das geschaffene Bild der Welt. Die Poesie ist demzufolge Welt-Schöpfung, und sie spielt eine Rolle als Seiendes im Kosmos, indem sie das Anders-Werden des Kosmos wieder eröffnet. Folglich übernimmt das Gedicht einen neuen Raum im Ganzen des Kosmos und eine Rolle im Geschehen der Geschichte. Als Ausdruck des Werdens ist Poesie das noch nicht Verständliche, das Ankommende, das Schweigen des leeren Blattes vor der Schrift. In der prekären Situation des einsamen modernen Menschen übernimmt das Poetische eine wichtigere Rolle als Zuflucht in das verlorene Andere. Im modernen Kontext der Rationalisierung und Säkularisierung übernimmt die Poesie die Rolle des irrationalen Anderen. Dann haben wir uns gefragt: Wie über diese Enthüllung des Werdens sprechen? Wie ist es möglich über das Andere von uns zu sprechen? Reichen die Worte unserer Analysen für eine vollkommene Erklärung eines Ausdruckes des Rhythmus des Kosmos?

All den Motiven Paz', die diese Arbeit zu erläutern beabsichtigte, (Dichtung, die über sich selbst spricht; Theorien, die nichts erfassen können; Dichtung, die nichts und gleichzeitig alles sagt; Sprechen über das Schweigen, Sprechen über die Frage; Dichtung als Bild, Dichtung als Rhythmus, Dichtung als Revolution usw.) folgen klare Konsequenzen, die den Kern der Literaturwissenschaft zu unterminieren scheinen: Man kann aus dem Präsentierten schließen, dass gemäß der Poetologie Octavio Paz' eine strenge kritische konzeptuelle prosaische Abhandlung des Poetischen unmöglich ist. Die Prosa muss sich somit in einen Dialog mit diesem Anderen der Poesie stellen, wodurch sie dieses Andere wenigstens zu umkreisen oder, im besten Fall, sich in diese Alterität zu

³²² Paz 2003, 380.

vertiefen vermag. Das poetologische Schreiben ist eine grenzüberschreitende Tätigkeit, nämlich die Überschreitung der Grenzen unserer Sprache: Die Poetologie muss das zu verstehen versuchen, was sich außerhalb des Verständlichen befindet. Würde sich die Poesie klar und endgültig ausdrücken, gäbe es keine Dichtung, keine Kunst, keinen Menschen. Da die Frage hier gezielt auf die Sprache trifft, d. h. auf das Wie der Äußerung, ist die Frage nach der Form der Poetologie von höchster Relevanz. Eine Prosa, die diesen Dialog mit dem Anderen vermag, die sowohl philosophisch als auch poetisch sein kann, scheint der Essay zu sein. Im Essay kommen sowohl die Poesie als auch die Prosa zur Sprache, was aber Paz zufolge in jeder Art Literatur (und vor allem in der Moderne) stattfindet. Der Essay scheint dann nur *eine* Antwort auf die Problematik zu sein, da aus den Überlegungen Paz' die Spezifizierung einer Gattung für die mögliche Poetologie überflüssig ist. Ist aber nicht gerade der Essay jene Gattung, die über eine der Natur der Poesie adäquate, freie Form verfügt? Ist nicht der Essay jene Gattung, die das freie Spiel der Prosa und der Poesie zulässt, auf dem Weg zu einer vernünftigen Auffassung des Poetischen? Jede Art von Dichtung, so Paz, muss die Prosa und die Poesie, zwei wesentliche Kräfte der Sprache, zum Dialog führen. Trotzdem kann man die Mischform des Essays als den *bestmöglichen Ausgang* aus dieser Problematik verstehen. Nicht umsonst wird *El arco y la lira* als essayistisches Werk konzipiert und gelesen, man kann anhand dieses Beispiels konstatieren, dass das Projekt einer poetologischen Auffassung des Poetischen in der Form eines Essays erfolgreich ist.

El arco y la lira endet mit einem Appell an neue Generationen von Autoren, ein Appell, der heute nur noch als bloßes Echo widerhallt. Die Poetik Paz' und deren romantische Untertöne scheinen im Kontext der spanischsprachigen Literatur zu musealen Erscheinungen bzw. historischen Anekdoten geworden zu sein. Die Poetik des Ursprungs der Sprache scheint nicht mehr im Kontext der spanischsprachigen Gegenwartsliteratur fruchtbar zu sein. Sie entspricht nicht mehr dem Kontext und dem Denken im gegenwärtigen Lateinamerika, was die literarischen Tendenzen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schon bezeugen. Die Generationen des ‚Booms‘ und des ‚Post-Booms‘ versuchen sich von jener modernen und post-romantischen Tradition zu entfernen, um diese scheinbar naive Haltung der Avantgarde mittels eines neuen Realismus zu revidieren: Die Autoren des ‚Booms‘ versuchen das Lateinamerikanische, u. a. im Geiste der kubanischen Revolution, durch die Gattung des Romans kritisch zu fassen (etwa bei G. García Márquez, M. Vargas Llosa, C. Fuentes und bei dem späteren J. Cortázar), während die Generation des ‚Post-Booms‘ die neuen Gesichter von

Lateinamerika im Kontext der Globalisierung und der neuen Medien zum Ausdruck zu bringen versucht (etwa bei J. Volpi, A. Fuguet oder M. Bellatín). Beide sich widersprechenden, im 20. Jahrhundert wichtigsten Tendenzen der spanischsprachigen Literatur entfernen sich von der europäisch orientierten lateinamerikanischen Dichtung, die etwa schon bei Vicente Huidobro oder Rubén Darío vorbereitet wurde. Die Wichtigkeit dieses neuen Realismus bewirkt zugleich eine Änderung in den Gattungspräferenzen der Autoren. Der Roman wird zur primären literarischen Form der beiden Booms, die Lyrik verbleibt im Hintergrund als eine anachronistische literarische Form. Die leichtere sprachliche Zugänglichkeit des Romans gegenüber dem Gedicht hat zu einer Politisierung der Literatur beigetragen, die im Geiste dieser Generationen als wesentlich wahrgenommen wurde. Dass die politische Wirksamkeit der Literatur und vor allem ihrer Repräsentation plötzlich in den Vordergrund rückt, ist ein Grund dafür, dass die Frage nach dem Wesen des Poetischen an Relevanz verloren hat. Literatur, im Sinne Paz' als Sprachkunst verstanden, wird nicht mehr in ihrer metaphysisch und ästhetischen Konsistenz hinterfragt. Das soll nicht bedeuten, dass die Frage nach dem Politischen in den poetologischen Essays Paz' keine Rolle spielt; diese ist aber verbunden mit einer religiösen und ästhetischen Frage, die im neuen Kontext Lateinamerikas kein politisches Echo mehr haben konnte. Dadurch wird ersichtlich, dass eine Poetik wie jene von Octavio Paz keine positive Antwort bekommen konnte.

Es gab eine literarische Tendenz, die genau innerhalb dieser zwei Booms stattgefunden hat und die genau einen negativen Bezug auf Paz nimmt. Mithilfe von Humor und einer von Nicanor Parras beeinflussten rebellischen Nicht-Literatur wurden solche ernstzunehmenden und metaphysisch aufgeladenen Diskurse, wie der Paz'sche, in Frage gestellt.³²³ Gemeint ist die Literatur Roberto Bolaños und sein sogenannter „Infrarrealismo“, der dem spielerischen Geiste Jorge Luis Borges' und Franz Kafkas entstammt, und dessen großer Einfluss heutzutage bis hin zum spanischen Schriftsteller Enrique Vila-Matas reicht.³²⁴ Aus erster Sicht kann man sagen, dass diese Kritik sich

³²³ Die von Bolaño etablierte neue Generation versucht andere Bezugspunkte in der Literatur zu finden, etwa bei Nicanor Parra, dem eine gewisse ‚anti-literatura‘ zugerechnet wird, in der der Humor eine wesentliche Rolle spielt: „Si releemos a Paz o si releemos a Huidobro advertiremos una ausencia de humor, una ausencia que a postre resulta ser una cómoda máscara, la máscara pétrea. Menos mal que tenemos a Nicanor Parra. Menos mal que la tribu de Parra aún no se rinde.“ (Bolaño [2004] 2012, 115)

³²⁴ Jorge Volpi macht in Zusammenhang mit Bolaño einen Bruch in der Literaturgeschichte Lateinamerikas aus, indem er auf die Tradition des Booms zurückgeht, um die Flüchtigkeit und die fehlende Grundlegung der Identität dieser Nationalismen zu enthüllen: „Bolaño se convirtió en el último latinoamericano total, capaz de suplantar a toda una generación.“ (Volpi 2009, 176) Bolaño gilt für Volpi als der Autor der Wende von einer nationalen zu einer post-nationalen Literatur: „Bolaño se empeñó en retorcir la idea de América Latina.“ (Volpi 2009, 176) Daher die Wichtigkeit des hier hinzugefügten

insbesondere auf die Ernsthaftigkeit und die universalistischen Ansprüchen des Werkes Octavio Paz' bezieht, nämlich auf den Mangel an Humor, da für diese Zwischengeneration die Rolle des Schriftstellers nicht mehr als jene des Aufklärers betrachtet werden soll, sondern soll im Sinne der New Yorker Beatniks vielmehr als eine alltägliche, aber vitale und immer wieder zum Scheitern verurteilte Tätigkeit verstanden werden. Als Beispiel kann man die parodierte Figur Octavio Paz' in Bolaños berühmtem Roman *Los detectives salvajes* („un ring de box en el que Bolaño ajusta cuentas con su pasado“ Volpi 2009, 173) in Betracht ziehen. Im Roman wird aus der Perspektive einer Sekretärin von Octavio Paz' eine belanglose aber sehr kritische Geschichte erzählt, die die künstlerische Bedeutung der Figur Octavio Paz' ins Zentrum stellt und parodiert. In einem Park trifft sich Octavio Paz mit einem der ‚Infrarealisten‘ (die im Roman als ‚vicerrealistas‘ bezeichnet werden), wodurch das Verhältnis des großen und des kleinen Schriftstellers hinterfragt wird:³²⁵ Octavio Paz als kulturelle Institution Mexicos, ignoriert die Existenz dieser Autoren, weil seine Arbeit wegen der großen Bürokratie unüberschaubar wird, was die Trennung zwischen großen und kleinen Schriftstellern relativiert. Es scheint darin die These impliziert zu sein, dass der Kanon aufgrund von Zufälligkeiten und institutionellen Banalitäten zustandekommt. Octavio Paz als Figur in einem infrarealistischen Roman verliert seine ganze Größe, wird zum bloßen Bürokraten, zur einfachen politischen Gestalt. Die Parodie dient als Desakralisierung, als Umkehrung einer Hierarchie, die spielerisch nicht mehr ernstzunehmen ist.

Die Literatur wird streng genommen nicht mehr als *Sprachkunst* verstanden, die eine verlorene oder neue Sprache zum Ausdruck bringen soll, sondern als eine, die (wie jene Tendenzen des Booms und des Post-Booms) auf die Realität wie ein Spiegel antworten soll: Die alltägliche Sprache wird als Ausdruck von uns selbst wahrgenommen, hinter der es aber nichts zu suchen gibt. Daher beginnt die Umgangssprache eine zunehmend wichtige Rolle in der Literatur zu spielen, die nie einen solchen Raum im Paz'schen Projekt hätte haben können.³²⁶ Die Umgangssprache spricht, es wird aber nicht an ihr

Bezuges auf Bolaño, da dieser die weitere literarische Entwicklung im spanischsprachigen Raum nach der Generation von Paz repräsentiert.

³²⁵ Siehe Bolaño [1998] 2014, 501ff. An einer anderen Stelle im Roman wird erwähnt, dass nur Octavio Paz und sonst keine der anderen Romanfiguren mit der Literatur ihren Lebensunterhalt verdienen können (Vgl. Bolaño 2014, 200). Octavio Paz repräsentiert klarerweise den ‚offiziellen‘ Autor in Mexico, gegen den sich diese infrarealistische Bewegung wendet.

³²⁶ Es gibt bei Paz einen klaren Unterschied zwischen einer Umgangssprache und einer populären Sprache, die zweite kann wohl an der poetischen Enthüllung teilnehmen, die aber mit der panamerikanischen Sprache Bolaños nicht zusammenpasst.

gearbeitet, es wird nicht nach ihrem Ursprung gesucht. Bolaño verzichtet auf den moralischen Imperativ Paz', einer Teleologie zu folgen, d. h. er verzichtet auf das Projekt, das für Paz dem künftigen Dichter bevorsteht. Dieses Projekt wird nicht mehr erfüllt, und darin liegt eine riesige Schwäche dieser Poetik, in ihrem absolutistischen Betrachten, in ihrer transzendentalen und moralischen Deutung der Dichtung. Es kann sein, dass die Fortsetzung dieses Projektes noch im Kommen bleibt, die neuere lateinamerikanische Literatur scheint sich aber von diesen Idealen verabschieden zu wollen, was die Aktualität dieser Poetik destabilisiert. Das Alte kann aber zum Neuen führen, die Rückkehr einer mächtigeren lateinamerikanischen lyrischen Tradition wird vielleicht zusammen mit einer neuen Lektüre und Wiederentdeckung des Werkes Octavio Paz' erscheinen.

Trotzdem vermag die heutige Lektüre und Auseinandersetzung mit der Poetik Paz' im Bereich der Literaturwissenschaft, und insbesondere in der Literaturästhetik, zu erfrischenden und neuen Perspektiven zu führen, vor allem mittels der Auffassung der Unerklärbarkeit des Poetischen. Die Poesie als rhythmische, bildliche und nicht-diskursive Sprache wird in der Poetik Paz' als selbsterklärend bzw. evident verstanden: „Basta *oír*la para reconocerla.“ (Paz 1991, 189) Daher sind „Espacio“ von Jiménez und „La poesía“ von Paz zwei Gedichte, die man, trotz ihrer Pluralität an Sinnen und Stimmen, als Poetiken lesen kann: In ihnen wird die Evidenz der Poesie in Frage gestellt und angesprochen, ohne von ihr irgendeine eindeutige Antwort zu erwarten. Indem die Fragen unbeantwortet bleiben, tendiert die Sprache dieser Gedichte zur Fürbitte, zum Gebet, genau dorthin also, wo die Fragen keine Antworten haben können, wo wir zum Religiösen zurückkehren und wo wir nach einem Heil unserer Einsamkeit suchen. Die Grenzen des szientistischen Denkens sind der Anfang der religiösen Rede. Die Literaturwissenschaft vermag, so Paz, nicht bis zum Kern des Poetischen mittels kritischer analytischer Methoden zu gelangen. Die Poetik Paz' liefert einen Ausweg aus diesem paradigmatischen Kult des Wissenschaftlichen (bzw. aus dem ‚moralischen Geist‘ der institutionalisierten Wissenschaft),³²⁷ der in der kritischen Betrachtung von Literatur zu keinen Lösungen führen kann. Man könnte vielleicht besser an eine „konstruktivistische Literaturwissenschaft“ im Sinne Bernd Scheffers appellieren, in der der Essayismus als eine legitime und ‚anständige‘ Methode für die Literaturanalyse und

³²⁷ Vgl. Scheffer 1992, 277.

-interpretation betrachtet werden kann.³²⁸ Konstruktivistisch, weil sie nicht versucht, eine Textadäquatheit von einer Analyse zu verlangen, sondern die Produktivität ihrer schöpferischen Interpretation zu maximieren. Die Interpretationsmethodik muss versuchen, die Pluralität der Perspektiven der Leser (ihre Erfahrung, die im Essay durchklingen kann) zu vervielfältigen, um der reicheren Sinnhaftigkeit der literarischen Sprache gerecht zu werden.³²⁹ Wissenschaft, im Sinne der Literaturwissenschaft, soll als eine offene, schöpferische und konstruktivistische Tätigkeit verstanden werden, um das von der Poesie offenbarte Werden der Welt und des Menschen erfassen zu können. Die Wissenschaft soll Wege eröffnen und nicht alle auf einen reduzieren. Der Essay als Antwort auf die Literatur vermag diese Vielstimmigkeit, diese höhere Sinnhaftigkeit der Dichtung darzustellen, indem er die wichtige poetische Erfahrung des Lesers zum Ausdruck bringt. Indem die Poesie als das Anders-Werden des Menschen, d. h. als Ausdruck seiner Freiheit verstanden wird, müssen ihre Forschung (in der Literaturwissenschaft) und ihre Methoden dieser Freiheit gerecht werden, was nur sehr schwer mittels streng philologischer Analysen erreicht werden kann. *Die poetologische Reflexion muss demzufolge inmitten der Literatur selbst stattfinden.*

Die Moderne, die den Roman und das moderne Gedicht zum Entstehen brachte, hat mit sich auch den Essayismus als eine neue kritische Haltung geschaffen. Der Essayismus als moderne Gattung der Kritik und der Selbst-Kritik situert sich, genau so wie das moderne Gedicht und der Roman, am Schauplatz des Scheiterns des analytischen Denkens. Diese freie Form der Kritik im Essayismus vermag im Kontext der Moderne auf ihr Schweigen zu antworten, indem sie nicht mehr aus einer übergreifenden, transzendentalen Perspektive Antworten, sondern vielmehr, wie in *El arco y la lira*, Fragen zu einem neuen, kommenden Denken liefert. Die essayistische Kritik ist eine Öffnung hin auf den künftigen Menschen. Die kritische Rolle des Subjektes, die provokante Rekurrenz auf die Ich-Form und die dynamische Struktur sind Eigenschaften, die uns erlauben den Essay als einen Ausdruck des Menschen im einsamen Kontext der Moderne zu verstehen. Der

³²⁸ Siehe Scheffer 1992, 266ff. / Man kann die These Scheffers mit folgendem Zitat zusammenfassen: „Unterstellen lässt sich vorerst, dass der Vorschlag, Interpretation als essayistische Tätigkeit zu verstehen, keinen der Mängel aufweist, die den Wissenschaftsanspruch so gründlich charakterisieren.“ (Scheffer 1992, 299)

³²⁹ „Ein stark unterschiedliches, eben nicht intersubjektiv einheitliches Verständnis schon eines bestimmten einzelnen Textes macht ja Interpretation überhaupt erst notwendig, und die unterschiedlichen Textauffassungen bleiben zumeist auch über die explizite, schriftlich oder mündlich vorgelegte Interpretation hinaus erhalten; eine intersubjektiv allseits akzeptierte Interpretation kann überhaupt nicht wünschenswert sein, wäre sie doch das Ende jeder weiteren Diskussion über diesen literarischen Text. Unterschiedliche Interpretationen halten ja rückwirkend auch den literarischen Ausgangstext existent.“ Scheffer 1992, 296.

Essay ist die kritische, der Roman die narrative und das moderne Gedicht die Vers-Form einer Sprache des modernen Menschen, die sich unvermeidlich selbst hinterfragen, sich selbst kritisieren muss, d. h. einer Sprache, die sich ständig zum eigenen Tribunal führt, indem sie selbst ihre eigene Poetik zum Ausdruck bringt. In diesem Sinne ist eine konstruktivistische Literaturwissenschaft selbst literarisch schöpferisch, sie tendiert zum Poetischen, indem sie selbst die Natur des Menschen zum Ausdruck bringt.

Eine weitere Problematik, die diese Poetik im Bereich der Ästhetik eröffnet, ist eine, mit der man konfrontiert wird, wenn man Paz' Werk der Tradition vom Derrida kritisierten Logozentrismus bzw. einer platonischen Metaphysik zuordnet. Es bleibt unbestritten, dass die Poetik Paz' sehr markante platonische Züge besitzt (z. B. die Trennung einer ursprünglichen von einer unreinen Sprache, die aufklärerische Rolle des Dichters als Enthüller der Wahrheit, usw.), was aber nicht bedeutet, dass diese mit einer rein platonischen Art und Weise zu denken gleichzusetzen wäre. Wenn es bei Paz um ein ‚Ursprünglicheres‘ der Sprache geht, handelt es sich zugleich um ein Unfassbares, um ein immer Werdendes, das dem Schweigen näher als der Wahrheit steht. Trotzdem muss man akzeptieren, dass diese Poetik eine Art Metaphysierung und Mystifizierung des Schweigens und der Sprache vollzieht, die in einer poststrukturalistischen Tradition sehr problematisch anzusehen wäre.³³⁰ Allerdings ist z. B. die Idee bei Paz, dass man die Dichtung mittels einer diskursiven Rede nie vollkommen erfassen kann, ein Gestus, der ihn zugleich an die Seite der postmodernen Ästhetiken rückt. Das Poetische wird folglich als eine immer im Kommen bleibende Instanz verstanden, weshalb man es nicht bloß mit dem Intellekt vollkommen verstehen kann. Auf der anderen Seite bleibt aber das Poetische als ein Transzendentes im ganzen poetologischen System Paz', was mit dem ideologiekritischen Denken der Postmoderne nicht gut zusammenpasst. Man kann feststellen, dass Octavio Paz als eine Art Brücke, als eine Wende zwischen der Moderne und der Postmoderne verstanden werden kann, deren Vollzug aber nie vom Autor gemacht wird. Z. B. ein konkreter, postmoderner Gestus, der sich im Paz ankündigt, ist die Annahme der Frage-Form in der modernen Dichtung: Das Poetische vermag vielleicht nur ein *Versprechen eines neuen Menschen* zu vollziehen, eines Menschen, der

³³⁰ Bei Jacques Derrida wird genau diese Problematik der Behauptung eines Ur-Worts oder einer Ur-Sprache (wie bei Paz) thematisiert. Derrida nimmt Bezug auf Heidegger und zeigt, wie dieser sich auch zwischen diesen beiden Denkrichtungen bewegt hat: zwischen einem Denken der Präsenz und einem Denken der Schrift (Vgl. Derrida 1967, 31). Man kann diese Wendung des Denkens bei Paz auch finden; trotzdem ist es wichtig zu bemerken, dass sie, als unvollendete Wendung, unter der Lupe der Dekonstruktion wesentliche Probleme aufweist.

immer stets im Kommen bleibt.³³¹ Die moderne, avangardistische Faszination für das Neue, die bei Paz zugleich Spuren hinterlassen hat, scheint sich hier selbst zu überholen, indem das Neue immer selbst als ein Werden, als ein schon immer An-Kommendes verstanden werden muss, um als poetischer Ausdruck dem Werden des Kosmos gerecht werden zu können. Die Faszination für das Neue scheint als ein Phantasma des Progresses der Moderne denunziert zu werden: Die Hinwendung zum Neuen ist zugleich ein ur-alter Gestus, über den wir nicht hinwegkommen können, als die Avantgarde es vielleicht intendiert hat. Das Utopische des Poetischen wird im strengsten Sinne und mit seiner Wirksamkeit akzeptiert, indem die falschen Hoffnungen seiner Realisierung desmystifiziert werden.

Die Poetik Paz', die sich als eine Art Appell an die neuen Generationen von Dichtern verstehen möchte,³³² ist eine Öffnung zu einer neuen Literaturwissenschaft, die sich von den Paradigmen einer strukturalistischen und streng methodisch angelegten Wissenschaft zu entfernen versucht. Wegen der daraus folgenden Polemik in der Institutionalität der Wissenschaft kann man die Tatsache verstehen, dass *El arco y la lira* so gut wie nicht in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft wahrgenommen wird. Die Öffnung der Wissenschaft ergibt sich aus der Infragestellung des poetologischen Sprechens, die in der vorliegenden Arbeit ausführlich diskutiert wurde. Paz liefert Fragen in seinem Text *El arco y la lira*, weil er sich des unmöglichen konzeptuellen Erfassens der Poesie bewusst ist. Er wird sich der vollkommenen und unbedingten Freiheit der Poesie (unserem Anderen) bewusst und kommt daher zu folgendem Schluss: Das poetologische Sprechen über Poesie soll Antworten auf die von der modernen Poesie aufgeworfenen Fragen liefern, die aber immer als unbefriedigend und daher nur als Schritte auf einem langen Weg verstanden werden müssen. Man wird nie ‚fertig‘ mit der Poesie, ihr Kern bleibt immer als ein Mysterium bestehen, das uns aber fortwährend beschäftigen wird, weil in ihr unser Wesen zum Ausdruck kommt. Das Verständnis dieses Mysteriums lässt sich nicht einfach erreichen, sonst wäre es kein Mysterium, sonst würden wir nicht mehr schreiben. Wir bewegen uns unvermeidlich immer auf dem Weg zu ihrem Kern, wir bleiben immer unterwegs zur Quelle unserer selbst, zur Quelle unserer Sprache. Das Unterwegs-Sein ist aber eine produktive Haltung, jene, die uns zur Schöpfung führt. Die Glückseligkeit, die uns dieser Weg bereitet,

³³¹ Eine ähnliche These findet man zum Beispiel bei Gilles Deleuze in *Critique et clinique*. (Siehe Deleuze 1993)

³³² Siehe Paz 2003, 271–273.

begleitet unser Leben fortwährend. Sie ist die Konsequenz der Suche, die sich tief in unser Dasein einschreibt. Diese Suche erschöpft sich aber nicht in *einem* Weg, sie bleibt stets ein Suchen, eine ethische Haltung und kein moralischer Pfad. Die poetische Suche ist das Unterwegssein des Dichters.³³³ Für Paz ist dies die ethische Dimension, jene, die er immer zu erblicken versuchte.

³³³ Die hier angewendete Unterscheidung zwischen Moral und Ethik stammt aus Deleuze' Spinoza-Lektüre: Eine ethische Haltung verzichtet auf eine moralische Abstraktion, d. h. sie ist näher zur Welt, näher am Leben. Anstatt einer transzendentalen Festlegung des Guten und des Bösen ist sie die Erkenntnis dessen, was es gut oder schlecht im Leben ist. (Vgl. Deleuze 1988, 36) Es handelt sich von einer Trennung zwischen Transzendenz- und Immanenzdenken. Im Bezug auf das hier postulierte, wäre die Poesie jene ethische Haltung, da diese immer auf ein konkretes Leben anwortet, indem sie sich immer einer transzendental moralischen Bestimmung (der Prosa des Narrativen der Geschichte) entzieht. Der Mensch als Werdendes im Leben ist das, was die Poesie ausdrückt.

5. BIBLIOGRAPHIE

Almansa Monguilot, Ana (1994): „Espacio, de Juan Ramón Jiménez: «Canto» y «Cuento»“, in: *Castilla, estudios de literatura*. Band 19. Valladolid: Universidad de Valladolid, 17–31.

Benjamin, Walter [1980] (1977): „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften II.2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 438–465.

-----, ----- [1980] (1989): „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: Ders.: *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften II.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 140–157.

Blake, William (1966): *The Complete Writings of William Blake*. London: Oxford University Press.

Bolaño, Roberto [1998] (2014): *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

-----, ----- [2004] (2012): *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

Borges, Jorge Luis (2006): „El Aleph“, in: Ders.: *El Aleph*. Barcelona: Emecé, 217–242.

-----, ----- [1996] (2007): „Arte poética“, in: Ders.: *Obras completas II*. Bogotá: Emecé, 261.

Bosquet, Alain (1961): „Octavio Paz ou le surréalisme tellurique“, in: Ders.: *Verbes et vertige*. Paris: Hachette, 186–192.

Charles, Daniel (1975): „Le present d’O. P.“, in: *Gradiva*. No. 6-7. Februar. Brüssel, 77-96.

Conrad, Rudi (1978): *Studien zur Syntax und Semantik von Frage und Antwort*. Berlin: Akademischer Verlag.

Del Valle-Inclán, Ramón María [1926] (1996): *Tirano Banderas*. Herausgegeben von Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1991): *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit.

-----, -----; -----, ----- [1980] (1989): „Le lisse et le strié“, in: Ders.: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 592–625.

Deleuze, Gilles (1988): *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin: Merve.

-----, ----- (1993): „La littérature et la vie“, in: Ders.: *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 11-17.

Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Earl, Peter G. (2010): „Octavio Paz y Elena Garro: Una incompatibilidad creativa“, in: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVI, Juli-Dezember. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 877–897.

Fernández-Villares, Olga: *Octavio Paz: Evolución de su estética*. Dissertation. University of Pennsylvania.

Font, María Teresa (1972): *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Insula.

González, Javier (1990): *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*. México D.F.: FCE.

Heidegger, Martin [1950] (1985): „Die Sprache“, in: Ders.: *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 7–30.

-----, ----- [1952] (1985): „Die Sprache im Gedicht“, in: Ders.: *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 31–78.

Hölz, Karl (1984): „Lateinamerika und die Suche nach dem ‚Verlorenen Paradies‘. Zur Theorie und Poetik eines Erlösungsmythos bei Octavio Paz“, in: *Romanistisches Jahrbuch*. Vol. 33. Berlin: De Gruyter, 336–354.

Horaz [1959] (2008): *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Übersetzung von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam.

Jakobson, Roman [1934] (1979): „Was ist Poesie?“, in: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 77–82.

Jiménez, Juan Ramón [1982] (2007): „Espacio“, in: Ders.: *Obras de Juan Ramón Jiménez. En el otro costado (1936–1942). Espacio (en verso)*. Madrid: Virso Libros, 101–137.

Jung, Werner (2007): *Poetik. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink.

Krause, Enrique [2011] (2014): *Octavio Paz. El poeta y la Revolución*. Bogotá: Random House.

Lafaye, Jacques (2013): *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. México D. F.: FCE.

Lukács, Georg (1921): „Über Wesen und Form des Essays“, in: Ders.: *Die Seelen und die Formen*. Berlin: Egon Fleischel & Co., 1–39.

Madrid, Leila M. (1991): „Octavio Paz: Hispanoamérica o la metáfora como fundación“, in: *Iberoromania*. Vol. 33. Berlin: de Gruyter, 140–144.

Mallarme, Stéphane (1993): *Gedichte*. Übersetzt von Gerhart Goebel. Gerlingen: Lambert Schneider.

Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hg.) [1983] (2011): *Die Vorsokratiker*. Stuttgart: Reclam.

Marshall Urban, Wilbur (1939): *Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism*. London: Allen & Unwin.

Martínez Torrón, Diego (1980): „El surrealismo de Octavio Paz“, in: Paz, Octavio: *La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Colección Espiral, 5–25.

Meidl, Martina (2013): „Lirismo y reflexión: la conjunción y disyunción de géneros literarios en Octavio Paz“, in: Kampits, Peter; Reifenthaler, Helma; Büll, Helen; Krümpel, Heinz (Hg.): *Humanismus und Ethik als Brücke zwischen den Kulturen*. Wien: Lit Verlag, 195–204.

Morales Milohnic, Andrés (2011): „Espacio de Juan Ramón Jiménez: Organización de una obra“, in: *Revista Chilena de Literatura*. Abril, No. 78. Santiago, 235–246.

Müller-Funk, Wolfgang (1995): *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag.

Novalis [1800] (1977): „Hymnen an die Nacht“, in: Ders.: *Schriften*. Berlin; Stuttgart: Kohlhammer, 130–157.

----- [1836] (1992): „Die Christenheit oder Europa“, in: Appel, Friedmar (Hg.): *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 124–144.

Nübel, Birgit (2006): *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin/New York: De Gruyter.

Otto, Rudolf (1922): *Das Heilige: Über das irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Breslau: Trewendt und Garnier.

Pardiñas Béjar, Luis (2012): „Resonancias del poema *Espacio*. Juan Ramón Jiménez en los otros; los otros en Juan Ramón Jiménez“, in: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 30. Madrid: Universidad Complutense, 191–200.

Paz, Octavio (1977): „Sobre la crítica“, in: Ders.: *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo XXI, 39–44.

----, ----- (1977): „Conocimiento, drogas, inspiración“, in: Ders.: *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo XXI, 79–83.

----, ----- (1977): „Henri Michaux“, in: *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo XXI, 83–90.

----, ----- (1994): *Itinerario*. Barcelona: Seix Barral.

----, ----- [1940] (1990): „El testimonio de los sentidos“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 253–255.

----, ----- [1940] (1990): „Respuesta a una encuesta de ‘Romance’“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 256–257.

----, ----- [1942] (1990): „Respuesta a una encuesta de ‘Letras de México’“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 258–262.

----, ----- [1942] (1990): „Émula de la llama“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 263–270.

----, ----- [1942] (1990): „Poesía y mitología. Novela y mito“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 282–290.

----, ----- [1942] (1990): „Poesía y mitología. El mito“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 271–281.

----, ----- [1943] (1990): „Poesía de soledad y poesía de comunión“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 291–303.

----, ----- [1973] (1991): *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral.

----, ----- [1974] (1998): *El mono gramático*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

----, ----- [1993] (1995): *La llama doble. Amor y erotismo*. Bogotá: Seix Barral.

----, ----- [1991] (2003): „Prólogo. La casa de la presencia“, in: Ders.: *Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Band 1. México D.F.: FCE, 15–27.

----, ----- [1991] (2003): „El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia“, in: Ders.: *Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Band 1. México D.F.: FCE, 33–317.

----, ----- [1991] (2003): „Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia“, in: Ders.: *Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Band 1. México D.F.: FCE, 321–493.

----, ----- [1981] (2004): *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México D. F.: FCE.

----, ----- [1982] (2004): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México D. F.: FCE.

----, ----- [1995] (2012): *Vislumbres de la India*. Barcelona: Austral.

----, ----- [2003] (2014): *Obra poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Peralta, Braulio (2014): *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*. México D.F.: Consejo editorial – Cámara de Diputados.

Poe, Edgar Allan [1846] (1995): „The Philosophy of Composition“, in: Ders.: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. James A. Harrison (Hg.). New York: Soc. Of Engl. And French Literature, 193–208.

Poniatowska, Elena (2009): *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. México D. F.: Planeta Mexicana.

Preminger, Alex; Brogan, T.V.F. (1993): *The New Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.

Quevedo, Francisco de (1995): „Heráclito cristiano“, in: Ders.: *Poesía completa 1*. Madrid: Turner, 15–39.

Reyes, Alfonso (1963): *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México D. F.: FCE.

Rodríguez Monegal, Emir (1971): „Relectura de ‘El arco y la lira’“, in: *Revista Iberoamericana*. Band XXXVII. No. 74 (Januar-März). Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 35–46.

Román-Odio, Clara (2006): *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del Siglo XX*. Galicia: tresCtres.

Rousseau, Jean-Jacques [1755] (1973): *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Aubier Montaigne.

Ruy Sánchez, Alberto [1990] (2003): *Una introducción a Octavio Paz*. México D.F.: FCE.

Santí, Enrico Mario [1988] (1990): „Introducción“, in: Santi, Enrico Mario; Paz, Octavio: *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 15–59.

Schärer-Nussberger, Maya (2006): „México y la comunicación im/posible (Juan Rulfo y Octavio Paz)“, in: Ders. (Hg.): *Blätter im Wind. Homenaje a Maya Schärer-Nussberger*. Kassel: Reichenberger, 211–227.

-----, ----- (2009): „Palabra y realidad. Hacia una poética de Octavio Paz“, in: *Versants: revue suisse de littératures romanes*. No. 56. Genf: Slatkine, 137–156.

Schärf, Christian (1999): *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht.

Scheffer, Bernd (1992): „Interpretation und Essay“, in: Ders.: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistische Literaturtheorie*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 267–323.

Solórzano Alfaro, Gustavo (2006): „Del amor y la poesía. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz“, in: *Revista de Filología y de Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 32. Costa Rica. 121. Web.

Teschke, Henning (2007): „Octavio Paz: Poetik und Praxis der *otredad*“, in: *Iberoromania*. Vol. 64 (2). Berlin: de Gruyter, 113–131.

Trakl, Georg [1989] (2014): *Sämtliche Gedichte*. Berlin: Insel Verlag.

Van Meeuwen, Eva Beate (2007): *Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. Mannheim: Brockhaus.

Velázquez Mejía, Manuel (2013): „Die flüssige Stimme der Philosophie“, in: in: Kampits, Peter; Reifenthaler, Helma; Büll, Helen; Krümpel, Heinz (Hg.): *Humanismus und Ethik als Brücke zwischen den Kulturen*. Wien: Lit Verlag, 263–269.

Vendler, Helen [1974] (1982): „El Arco y la Lira“, in: Gimferrer, Pere (Hg.): *Octavio Paz*. Madrid: Taurus, 86–90.

Verani, Hugo J. (2013): *Octavio Paz: el poema como caminata*. México D.F.: FCE.

Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (Hg.) (1998): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München: Fink.

Volpi, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el Siglo XXI*. Barcelona: Debate.

Wittgenstein, Ludwig [1918] (2006): „Tractatus logico-philosophicus“, in: Ders.: *Werkausgabe. Band 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 7–85.

-----, ----- [1964] (1984): *Philosophische Bemerkungen. Werkausgabe. Band 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Wordsworth, William; Coleridge, S. T. [1798] (1952): *Lyrical Ballads*. Schulze, F. W. (Hg.). Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag.

Yurkiévich, Saúl (1971): „Octavio Paz: indagador de la palabra“, in: *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXVII. No. 74. Januar–Februar. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 73–95.

6. ANHANG

La poesía³³⁴

Octavio Paz

Llegas, silenciosa, secreta,
y despiertas los furores, los goces,
y esta angustia
que enciende lo que toca
y engendra en cada cosa
una avidez sombría.

El mundo cede y se desploma
como metal al fuego.
Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
como un solitario combatiente
contra invisibles huestes.

Verdad abrasadora,
¿a qué me empujas?
No quiero tu verdad,
tu insensata pregunta.
¿A qué esta lucha estéril?
No es el hombre criatura capaz de contenerte,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma
mas hace arder todas las formas.

Subes desde lo más hondo de mí,
desde el centro innombrable de mi ser,
ejército, marea.
Creces, tu sed me ahoga,
expulsando, tiránica,
aquello que no cede
a tu espalda frenética.
Ya sólo tú me habitas,
tú, sin nombre, furiosa substancia,
avidez subterránea, delirante.

Golpean mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
hielas mi frente,
abres mis ojos.

Percibo el mundo y te toco,

³³⁴ Zitiert aus Paz 2014, 97.

substancia intocable,
unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra.

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta y densa.
En su húmeda tiniebla vida y muerte,
quietud y movimiento, son lo mismo.

Insiste, vencedora,
porque tan sólo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron
para decir tan sólo tu existencia
y tus secretas sílabas, palabra
impalpable y despótica,
substancia de mi alma.

Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras.

Rozo al tocar tu pecho,
la eléctrica frontera de la vida,
la tiniebla de sangre
donde pacta la boca cruel y enamorada,
ávida aún de destruir lo que ama
y revivir lo que destruye,
con el mundo, impasible
y siempre idéntico a sí mismo,
porque no se detiene en ninguna forma
ni se demora sobre lo que engendra.

Llévame, solitaria,
llévame entre los sueños,
llévame, madre mía,
despiértame del todo,
hazme soñar tu sueño,
unta mis ojos con tu aceite,
para que al conocerte me conozca.

7. ABSTRACT

El arco y la lira wird als das Werk Octavio Paz' rezipiert, in dem er seine Poetologie in nuce präsentiert. In dieser Abhandlung befasst sich der Autor hauptsächlich mit der Frage nach dem Wesen des Poetischen. Parallel dazu kommt in einer nicht expliziten Art und Weise eine andere Frage vor, die das poetologische Schreiben selbst thematisiert, nämlich die Frage nach der Möglichkeit des Sprechens über Poesie. Daher behauptet die vorliegende Analyse, dass das Werk des Autors eine Theorie der Poetik impliziert, die seine Poetik selbst in Frage stellt.

Das Werk entwickelt ein begriffliches System, in dem die Opposition zwischen Poesie und Prosa (bzw. zwischen konzeptuellem und poetischem Denken) dialektisch verstanden wird. Das Poetische wird demgemäß als das Primäre verstanden, worauf das Prosaische immer zurückgeführt werden kann. Diese Zurückführung vollzieht sich in der Dichtung mittels zweier Hauptfiguren, nämlich mittels des Rhythmus und des Bildes. Das Poetische erfährt aber im Zuge dessen, was Paz als die Moderne versteht, einen Wechsel, der die Dichtung zum Schweigen und zum Ausdruck einer Sehnsucht tendieren lässt. Es stellt sich dann die Frage, wie überhaupt eine konzeptuelle Sprache über das Rhythmische, Bildliche und Schweigsame der modernen Poesie denkbar ist. Dieses Problem wird exemplarisch anhand zweier Gedichte („La poesía“ von Octavio Paz und „Espacio“ von Juan Ramón Jiménez) präsentiert.

Die Arbeit versucht vor allem, Problemlagen der poetologischen Theoriebildung aufzuzeigen, wobei diese zu keiner eindeutigen Lösung führen kann und nur wieder auf die Dialektik zwischen dem Prosaischen und dem Poetischen rekurriert. Die Implikationen dieser Fragen führt zur Hinterfragung der Form einer Literaturwissenschaft überhaupt, die sich dann dem Essayistischen annähern soll, um überhaupt über die moderne Poesie sprechen zu können.

8. BIOGRAPHIE

CAMILO DEL VALLE LATTANZIO, BA BA

- 1990 Geboren am 10 Januar 1990 in Bogotá Kolumbien
- 2008 Abitur an der Deutschen Schule Bogotá im 2008
- 2008–2009 Nicht abgeschlossenes BA-Studium der politischen Ökonomie an der Universität Heidelberg
- 2009–2012 BA-Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
- 2009–2012 BA-Studium der Philosophie an der Universität Wien
- 2011–2013 Studentische Hilfskraft (Tutor) am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft (María Teresa Medeiros-Lichem PhD)
- 2013–2015 MA-Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien und an der Freien Universität Berlin
- seit 2014 MA-Studium der Philosophie an der Freien Universität Berlin
- seit 2014 Selbständige Arbeit als Übersetzer, Autor und Journalist
- seit 2015 Studentische Hilfskraft an der Philologischen Bibliothek der Freien Universität zu Berlin