

Walter Pabst

"NO PUDE DECIRTE LO QUE QUERIA".
L'INCONNU UND L'INEXPRIMABLE IN DER POETIK UND
LYRIK VON ALFONSO REYES*

Das weite Feld der Beziehungen des Mexikaners Alfonso Reyes (1889-1959) zur europäischen Avantgarde abzuschreiten, wäre in dem hier gesteckten Rahmen nicht möglich. Nur anhand seines über zwanzigbändigen Gesamtwerkes wäre ein solches Forschungsdesideratum zu realisieren. Vorgegangen sind uns die Franzosen, vor allem durch Herausgabe und Darstellung des langen literarischen Dialogs zwischen Reyes und seinem Freund Valery Larbaud (1881-1957); im Anfang der siebziger Jahre erschienen die Ausgabe der 78 Briefe beider Autoren: Valery Larbaud – Alfonso Reyes, *Correspondance (1923-1952)* mit französischer Übersetzung der mexikanischen Briefe, Avantpropos von Marcel Bataillon, Introduction et notes von Paulette Patout nebst Bibliographie, sowie die von der Académie Française preisgekrönte Monographie von Paulette Patout: *Alfonso*

* A. Reyes schrieb oder vollendete und publizierte die in vorliegendem Aufsatz genannten Werke während seines Wirkens als diplomatischer Repräsentant Mexikos in verschiedenen Hauptstädten:

- 1915 *Visión de Anáhuac* – in Madrid (Erstdruck: 1917, San José de Costa Rica).
- 1917-1931 *Minuta* - in verschiedenen Städten, vorwiegend in Buenos Aires und Rio de Janeiro (Druck 1935 in Maestricht).
- 1924-1932 *Tren de Ondas* – größtenteils in Buenos Aires und Rio (Druck Rio 1932).
- 1928 *La Catda* – in Buenos Aires.
- 1929 *Hierbas de Tarahumara* – in Buenos Aires.
Las Jitanjáforas – in Buenos Aires (Neufassung in *La Experiencia literaria*, ebd. 1952).
- 1930-1936 *Monterrey. Correo literario* de Alfonso Reyes. Nr. 1 - 13 in Rio de Janeiro; später die folgenden Nrn. in Buenos Aires.
- 1932 *Romances del Río de Enero* – in Rio de Janeiro (Druck: 1933 in Maestricht).

*Reyes et la France (1889-1959)*¹, u.a. mit Darstellung der Geistesbeziehungen von Paul Valéry, Jules Supervielle, Saint-John Perse, Paul Morand, Adrienne Monnier, Valery Larbaud zu lateinamerikanischen Zeitgenossen, sowie mit Hinweisen auf die Entwicklung der französischen Hispanistik (Marcelle Auclair, Marcel Bataillon, Jean Cassou, Raymond Foulché-Delbosc, Mathilde Pomès, Jean Sarrailh). Wir bescheiden uns mit Hinweisen auf offenkundige Anregungen avantgardistischen Charakters, denen Alfonso Reyes als Dichter und Poetologe gefolgt ist.

In bevorzugter Position befanden sich die Lateinamerikaner allgemein gegenüber ihren europäischen Kollegen von der Avantgarde hinsichtlich der Impulse, die man aus verschollenen oder sog. autochthonen Dichtungsformen zu gewinnen strebte. So wirkte auf französische Lyriker die Entdeckung der Eingeborenenendichtung Afrikas, Madagaskars, Ozeaniens stimulierend als Offenbarung nie gehörter, uralter Klänge; Beispiele: Tristan Tzara seit 1916 simultan mit der Sammlung seiner *Poèmes nègres* entstandenen französischen Lautgedichte, in denen Klang und Rhythmus die Frage nach dem Sinn verdrängen², oder das Nebeneinander von eigener Lyrik und leidenschaftlicher Hinwendung zur "Folklore des peuplades africaines" in Sammlungen des Schweizers Blaise Cendrars: *Anthologie nègre* (1921) und *Poèmes nègres* (1922)³, oder gar die Proben und Nachdichtungen von Poesien der Maori in Paul Gauguins schon 1901 erstmals erschienenem Erlebnisbuch *Noa Noa*, in literarischen Gestaltungen seines Freundes, des Lyrikers Charles Morice⁴. – Dem

-
- 1 *Correspondance* und *Monographie* erschienen 1971 in den Verlagen Didier und Klincksieck. Vgl. ferner Valery Larbaud, "Alfonso Reyes" in *Revue de l'Amérique Latine*, 1/II, 1925. Ders., "Introduction" zu A. Reyes, *Vision de l'Anahuac*, trad. par J. Guérandel, avec un portrait de l'auteur par M. Villa, in *Nouvelle Revue Française*, 1927; ders. "A. Reyes, *Les Herbes du Tarahumara*". Trad. de l'espagnol par Valery Larbaud, in *Commerce*, XX, été 1929.
 - 2 Tristan Tzara, französisch schreibender Rumäne (1896-1963). *Poèmes nègres*, definitiver Text in *Oeuvres complètes I (1912-1924)*, Hg. Henri Béhar, Paris 1975: Edit. Flammarion, S. 441-488; das Gedicht "Toto Vaka", ebd. S. 488, ist die französische Version eines Maori-Textes.
 - 3 Blaise Cendrars (1887-1961), *Anthologie nègre*, Edit de la Sirène, 1921, Au Sans Pareil, 1927; definitiver Text, Edit. Corrèa, 1947, und in B. Cendrars, *Poésies complètes*, Edit. Denoël, 1947, S. 209-488.
 - 4 Zur Bedeutung und Rezeption von Paul Gauguins *Noa Noa* und zum Anteil von Charles Morice an der ersten Buchausgabe vgl. den Schlußteil der vorliegenden Skizze.

gegenüber brauchten Lateinamerikaner sich nur 'im eigenen Haus' umzuhören, um aus verborgenen Schichten aufsteigende, zunächst unverständliche und exotisch anmutende, daher stark inspirative Klänge aus der Vorzeit zu vernehmen, in denen mancher womöglich die Melodie der eigenen Ursprünge zu erahnen glaubte. Auch bei Reyes öffnen Konfrontationen mit der teils verschütteten, teils in der Bevölkerung überlebenden Vorvergangenheit den Weg zu neuen Räumen und Formen dichterischen Ausdrucks. Selbstverständlich ohne Anhänger irgendeines mythischen Traditionsillusionismus zu sein, beklagt Reyes in dem gelehrten Kapitel III der 1915 in Madrid vollendeten Prosa seiner *Visión de Anáhuac* (Erstdruck 1917) den unersetzlichen Verlust der "poesía indígena mexicana". Nur einige Cantares in alter Nahuatl-Sprache sind unvollkommen überliefert, deren einen er in kastilianischer Übersetzung (von J. M. Vigil) aus einer englischen Version resümiert, eine "meditación concentrada, melancólica delectación, fantaseo largo y voluptuoso, donde los sabores del sentido se van trasmutando en aspiración ideal", mit dem Titel *Ninoyolmonotza*. Seine eigenen Beschreibungen sind bewußt exotistische Bereicherung und Wandlung der spanischen Rede, wie später noch in der kurzen Dichtung *Hierbas de Tarahumara* (1929, Erstdruck Buenos Aires 1934). Charakteristisch und avantgardistisch die zitierte Definition des Cantar mit der geradezu synästhetischen Klimax: *meditación – delectación – fantaseo – sabores del sentido – aspiración ideal*.

Gewiß setzt die Faszination durch akustische, visuelle, taktile und olfaktische Impressionen und Sensationen in der Weltliteratur lange vor der Entstehung des modernen Avantgardismus ein⁵; doch gewinnen solche Phänomene als Basis oder Vehikel der Begegnung mit archaischen und doch offenbar überlebenden Ingredienzien mexikanischer Kultur bei Reyes die Qualität literarischer Innovation. Ein Ansturm ästhetischer Effekte in der Beschreibung von Märkten mit der überwältigenden Evokation von Gaumenfreuden überrascht in eigenständiger Thematisierung, aber auch als Präludium zu dem würzigen Unicum unter den Anthologien spanischer Sprache, dem

5 Vgl. Ludwig Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. F., Bd. 9), Heidelberg 1969: C. Winter, [Habil. Schrift FU Berlin].

lyrisch stilisierten und rhythmisierten Zyklus über den historischen Bereich kulinarischer Genüsse und erlesener Speisefolgen, unter dem Titel *Minuta / Juego poético*. Dieser zwischen 1917 und 1931 entstandene 'Menü'-Zyklus erschien, mit Gravüren von Marguerite Barciano, als bibliophiler Druck in Handsatz der Oficinas Gráficas 'Halcyon' 1935 bei A. A. M. Stols in Maestricht (Holland); er enthält – alternierend mit eigenen Kurzpoemen des Sammlers – auf Gastronomie bezügliche Motti und Texte aus *Patrañuelo*, *Alivio de Caminantes*, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Lope de Vega, Stéphane Mallarmé (in Übertragung von Reyes), Santa Teresa, Cervantes, Arcipreste de Hita, Pero Mejía, Luis de Góngora, bis zu einer "Evocación de Mme. de Staël". Die Heiterkeit des Unternehmens wird durch die sprachlichen Experimente in den umrahmenden und eingestreuten Beiträgen des Herausgebers noch betont. Einleitend beispielsweise die ironisch betitelte *Loa de la Cocinera* (S. 11), anspielungsreiches Staccato eines "inneren Monologs" nach Köchinnenart, unter Verzicht auf logischen Sinnzusammenhang, in zwölf Versen die Grenzen rationaler Rede überschreitend:

El vecino y la vecina / El ahorro semanal
 El honor de la Cocina / La tradición nacional
 Hoy es cuando la raqueta / Hoy es cuando las machoides
 El afán de la silueta / Y el mito de las tiroides
 Edad pálida y enjuta / Quien come y bebe hoy en día
 De la abolida minuta / Oíd la filosofía

Hier entläßt sich auf Köchinnenart der bittere Groll über die Abwendung einer sportlichen, abgemagerten Generation (*silueta / Edad pálida y enjuta*) von den üppigen Tafelfreuden der *tradición nacional*. – Doch spürt der Interpret hinter den Gedankenfetzen dieses 'Bewußtseinsstroms' die Reminiszenz des literarisch umwälzenden monologue intérieur, den 1925 Valery Larbaud in seiner Einführung zur endgültigen Ausgabe von Edouard Dujardins Roman *Les Lauriers sont coupés* (Erstausgabe 1887/88⁶) neu gewürdigt hatte.

6 Vgl. auch Valery Larbaud, "Figuras del Simbolismo francés: Edouard Dujardin", in *La Nación*, 15 / III/1925; E. Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris 1931: A. Messein; ders., *Geschnittener Lorbeer*. Roman. Aus dem Französischen von G. Herburger, Köln / Berlin 1966. – Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich. Studien*

Aber auch eine Anspielung auf die von Europas Dadaisten in Frankreich und der Schweiz seit 1916 erprobte Lautdichtung oder akustische Poesie findet sich unter Nr. XXVII dieser Anthologie, in

RUIDO EN LAS COCINAS

(Murmura el marmitón)

Celebridad Qué disparate

Aquí todo lo iguala el trillo

Venga la paciencia y nos mate

Mientras cuela por el gaznate

El vinillo agrillo y ralillo

Die schon von Baudelaire und Maeterlinck erprobte, mit auditiven Mitteln den Sinn vertiefende beziehungsweise über ihn hinausführende Sonderart lyrischer Sprachgestaltung hat Alfonso Reyes ganz besonders angezogen und ihn zur Abfassung einer mit Beispielen aus verschiedenen Epochen und aus der ganzen Weltliteratur illustrierten Abhandlung veranlaßt: *Las Jitanjáforas*, Erstdruck im Winter 1929 in der Zeitschrift *Libra* (Buenos Aires), nach Ergänzungen und Überarbeitungen als "refundición" 1952 in seinem Buch *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada (*Biblioteca contemporánea*), endgültige Fassung in A. Reyes, *Obras completas*, México 1962. Bd. 14, S. 190 ff. Diese Schrift mit ihrer enormen Materialfülle zu resümieren, verbietet sich von selbst. Wir beschränken uns auf die Hervorhebung der wichtigsten Fakten⁷.

Das Lautgebilde *jitanjáforas*, dem Alfonso Reyes hier zu Berühmtheit und Sinngehalten verhilft, ist nicht seine eigene Schöpfung, sondern er fand es in einem zu Anfang der zwanziger Jahre entstandenen Lautgedicht seines kubanischen Kollegen Mariano Brull

zum inneren Monolog im modernen französischen Roman (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. F., Bd. 3), Heidelberg 1965: C. Winter, [Diss. FU Berlin]

7 Zur 'akustischen Dichtung' etc. vgl. Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2 Bde., Berlin 1963: W. de Gruyter; W. Pabst, *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden (Grundlagen der Romanistik, Bd. 12)*, Berlin 1983: Erich Schmidt, insbesondere die Kap. II u. III; sowie ders. "Anti-Aphoristik und Paradoxie. Formen avantgardistischer Sprachspiele, in *Romanica europea et americana. Festschrift f. Harri Meier*, Hgg. H. D. Bork, A. Greive, D. Woll, Bonn 1980, S. 410-425. – Zur 'kinetischen Dichtung' u. a. Pabst, "A. Reyes als Apokalyptiker. Seine paradoxe Deutung kosmischer Bewegungen: 'La Calda'" (1928), mit Faksimile des Textes, in *Romanistisches Jahrbuch*, 31 (1980: 347-363).

(1891-1956)⁸ vor; dieser verdankte es wiederum seinen von ihm zu Sprachphantasien und Wortspielereien angeregten kleinen Töchtern. Dieses Gemeinschaftsprodukt erschien zuerst 1928 in Brulls *Poemas en menguante* und lautet so:

Filiflama alaba cundre, / ala alalúnea alífera /
alvolea jitanjáfora / liris salumba salífera⁹

Die Inhalte, durch die Reyes dieses Lalem oder Phonem zu einem Neologismus der spanisch-lateinamerikanischen Sprache erhebt, gliedert er von Abschnitt VII seines Essays ab in zwei große Gruppen: die *jitanjáfora candorosa* oder *pura* und die *jitanjáfora conscientemente alocada* oder *quasi culta*. Allein 10 verschiedene Sorten unterscheidet er in der ersten Kategorie, während er für die zweite, die literarische 'Familie', geradezu einen Stammbaum fein verästelter Entwicklungen nachzuweisen trachtet, darunter die pure Nonsense-Dichtung, das Spiel mit fremdsprachlichen oder anderssprachlichen Elementen, die Suche nach präziöser Künstelei wie in der im Gefolge Góngaras praktizierten 'culto latiniparla'. Wichtig für unsere Thematik insbesondere der historische Nachweis avantgardistischer spanischer Sprachpraktiken in Mexico vor der Entstehung der europäischen Avantgarden: "Por aquellos días, de vacaciones en Monterrey, escuchaba yo los discursos incongruentes del actor español Pajujo, en que ningún concepto parecía casar con el siguiente, género de abolengo e del que todos los eruditos conocen muestras. El período de mayor éxito acababa con una súbita evocación del "hipopótamo penitenciario". Por aquellos tiempos no se hablaba aún de futurismo, dadaísmo, suprarrealismo, ultraísmo ni estridentismo. Marinetti no había lanzado siquiera su primer manifiesto sobre 'la imaginación sin hilo y las palabras en libertad'¹⁰. Es folgt ein Überblick über archaische Vorformen der Erscheinung in der antiken,

8 Zu M. Brull vgl. u.a. Emiliano Díez Echarri u. José María Roca Franquesa, *Historia de la Literatura española e hispano-americana*, Madrid 1960, S.32.

9 Zit. und erläutert auch bei Rudolf Grossmann, *Geschichte und Probleme der latein-amerikanischen Literatur*, München 1969: Hueber, S. 36 f. – Zum literarischen Umfeld vgl. Ludwig Schrader, "Die Kunst und die alten Götter bei Asturias. Zur Deutung von *Clarivigilia primaveral*", in *Interpretation und Vergleich*, E. Leube, L. Schrader (Hgg.), Berlin 1972, S. 267 ff., zu Reyes insbesondere S. 296-299.

10 Zit. nach Reyes, *La Experiencia literaria*, Losada (*Biblioteca Contemporánea*), Buenos Aires 1952, S. 175.

mittelalterlichen, der Renaissance- und klassizistischen Literatur; zuletzt werden die entsprechenden modernen sowie zeitgenössischen Erscheinungsformen mit Textbeispielen belegt, von den Spaniern und Angelsachsen bis zu Rimbaud, Paul Valéry, Tristan Derème und, natürlich, wieder bis zu den lateinamerikanischen Zeitgenossen. Von der Imitation der Vogelsprache in der Antike reicht der Bogen bis zu dem naiven Versuch des späteren Dichters A. Reyes als Kind, die Sprache der Pfauen zu erlernen: weil die Tiere in maßlosen Zorn gerieten, wenn er ihr "ña" und ihr zweisilbiges "Ebrm" nachäffte, hoffte er, sie mit einem Echo auf ihr "Coeo", sogar in Versen, zu beschwichtigen (S. 183)¹¹.

Die Abhandlung über Formen und Geschichte eines wesentlichen Instrumentes der Avantgarden, die Lautdichtung, endet zweisprachig im *scherzando*:

Ha salido una facecia nueva, la facecia de la jitanjáfora. Se dice al oído:

- Acúsome, Padre, de escribir jitanjáforas.
- Hijo mío, como pecado, es un horrible pecado.
- Ma come combinazione é meraviglioso! (S. 193)

Rückblickend mag es bei dieser Gelegenheit erlaubt sein hervorzuheben, daß sich zu den allgemeinen Überschneidungen auf dem Felde der Sprachspiele bei dem Autor A. Reyes noch die Überlagerung subjektiver Neigungen gesellt. So erkennen wir in dem feinen connaisseur akustischer Poesie wiederholt (z.B. S. 181) den Góngora-Forscher und gelehrten Vertrauten des culteranismo¹²; und wie dem eingehend studierten Sprachmanierismus der *jitanjáforas*

11 Zum ehrwürdigen Alter der Erscheinung vgl. H. Rüdiger (Hg.), *Griechische Lyriker. Griechisch u. deutsch (Bibliothek der Alten Welt)*, Zürich/ Stuttgart 1967: Artemis Verlag, insbes. S. 13 (in der Lyrik nicht logische Sprache als Verständigungsmittel, sondern wichtig allein Klang und Rhythmus).

12 Reyes als Philologe und Góngoraforscher: "Sobre la estética de Góngora", in *Cuestiones estéticas*, Paris 1911, sowie in *Obras completas I*, México 1955, S. 61-85; "Boletín gongorino" (in Fortsetzungen), in *Monterrey. Correo literario* de A. Reyes, Rio de Janeiro 1930 ff; A. Reyes (Hg.), *Don Luis de Góngora: Fábula de Polifemo y Galatea*, (Biblioteca de Indice, 3), Madrid 1923. Zu beiden vgl. Dámaso Alonso, "Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes", in D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos (Biblioteca Románica Hispánica, II: Estudios y Ensayos)*, Madrid 1955: Gredos, S. 523-531. – Über seine frühe Studie schrieb Reyes mit großartigem Understatement an den Verfasser des vorliegenden Aufsatzes, in einem Brief aus Rio, 4. Oktober 1930: "Mi libro *Cuestiones Estéticas* está agotado. Y el artículo *sobre*

notwendigerweise, sofern eine Konkretisierung denkbar ist, auch die Sachen nach einer Manier stilisiert entsprechen, so haben Góngara wie Reyes ihre charakteristischen Vorlieben für sehr gegensätzliche Objekte entwickelt: während der Cordobaner in Versen Juwelen, Gold, Silber, Edelsteine und Perlen rühmt, bekennt sich der Mexikaner – ist es ein unbewußt parodischer Wiederhall? – als geradezu leidenschaftlicher Liebhaber von Naturalien, duftenden Kräutern, Früchten, Gemüse und, wie wir aus *Minuta* wissen, des ganzen kulinarischen Bereichs.

Seine eigenste avantgardistische Herausforderung präsentierte Reyes aber als Dichtung hinter der Maske einer weither tradierten poetischen Form, mit deren alten Sicht- und Empfindungsweisen er einerseits virtuos spielt, andererseits aber gründlich bricht. Die Rede ist von dem 1932 in Rio de Janeiro geschriebenen Zyklus *Romances del Río de Enero* (Erstdruck – wie *Minuta* – in Handsatz bei A. A. M. Stols, Oficinas Gráficas "Halcyon", Maastricht 1933). Grundriß und Fassade sind bewußt geometrisch konzipiert, Reyes beruft sich ausdrücklich auf die mathematisch genaue Konzeption Dante Alighieris (1. Satz der elf unpaginierten *Notas* im Anhang). Nur ist die von ihm bevorzugte Zahl die Elf: das Poema besteht aus elf Gedichten, deren jedes elf *cuartetas* umfaßt, insgesamt also 121 Vierzeiler bzw. 484 Verse. Alle elf *Romances* haben die gleiche Struktur mit regelmäßigen refrainhaften Motivationen, mit retrospektiver Thematisierung jeweils im 10. Vierzeiler, dem immer eine elfte Strophe anhängt als "arete o broche" (*Notas*, 2. Satz)¹³. Das Ganze ist auch eingerahmt durch die an die Hauptstadt Brasiliens gerichtete Apostrophe der 1. Romane, *Río de Olvido*, und durch den 11., *Envío* betitelten Text. Gegenstand – soweit ein solcher sich überhaupt als faßbar oder begreiflich erweisen sollte – ist die Hauptstadt am Río de Enero, für den Dichter in Wirklichkeit ein Unbeschreibliches, Unsagbares, Fremdes.

la estética de Góngara es el artículo de un adolescente que comienza a descubrir el mundo por su cuenta; itenía yo 21 años! Ese artículo sólo tiene ya un valor sentimental."

13 Sogar in der Zahl der (nicht nummerierten) *Notas* ist das Gesetz der Elf respektiert.

Die bescheidenen elf Sätze der "Notas" enthalten eine Poetik in nuce. Da ist einerseits das Bekenntnis zu einer dichterischen Insuffizienz, das in den Texten leitmotivisch wiederholte Eingeständnis, den gewollten Ausdruck verfehlt zu haben (man gedenke des Lyrikers Michelangelo Buonarroti: "Contraria ho l'arte al disiato effetto"¹⁴), das Bewußtsein, mit einem Unsagbaren, nur Geahnten konfrontiert zu sein, das man wie ein Unbekanntes nicht zu benennen weiß (liegt darin die Anspielung auf die sogenannten *Voyant*-Briefe Arthur Rimbauds mit dem Postulat an den Dichter, zum *inconnu*, zu den *choses innouïes et innommables* vorzudringen oder wie in *Alchimie du Verbe: d'inventer un verbe poétique accessible?*¹⁵):

Las ciento veintiuna estrofas pondrían sitio a la misma emoción vaga, que nunca se entrega del todo: "No pude decirte lo que quería". (Satz 8)

Der Inkongruenz zwischen einer Fülle von "expression" und dem beklagten "inexprimable" entspricht die Inkongruenz oder Divergenz oder Gabelung der in den Texten anvisierten Empfindungen oder Visionen. Es herrscht ein Prinzip der Unruhe, des Hin und Her, des 'Ja, aber', des 'So, aber ganz anders', eine Art Schaukeleffekt, metaphorisch: ein Pendelgesetz:

Aproximadamente, un principio común, descubierto en las experiencias poéticas de Riojaneiro: una como ley del péndulo, una oscilación, una bifurcación de emociones. La idea – siempre – parte y llega a término; luego vuelve atrás y se anula. Si fuere posible, destacarlo en la estrofa apendicular de cada romance; hacerlo en balanceo de frase. (Satz 7 der *Notas*)

Zum poetischen Grundsatz erhoben, zeigt sich hier eine im Katalog der fünf Sinne nicht ausdrücklich benannte Komponente, Impression oder Sensation: das Kinetische, das Phänomen der Bewegung, das wie ein permanenter Grundton die frühen Werke des Prosaikers und Lyrikers Alfonso Reyes durchzieht. Bei der Kommentierung von *La Caída* (1928) und mit Hinweisen auf die Betrachtun-

14 Unter diesem Titel unsere Studie "Zum Thema 'künstlerisches Unvermögen' in Michelangelos Lyrik", in K.W. Hempfer/E. Straub (Hg.): *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*, Wiesbaden 1983, S. 197-212.

15 S. *Œuvres Complètes de Arthur Rimbaud*, Texte établi et annoté p. Rolland de Renévillle et J. Mouquet, Paris 1954: Gallimard (*Bibliothèque de la Pléiade*), S. 232 f. und 267-271.

gen über die Möglichkeit kinetischer Kunst oder Dichtung in der Essay-Sammlung *Tren de Ondas* (1924-1932) sowie auf analoge Versuche bei französischen Avantgardisten wurde an anderer Stelle schon auf diese Erscheinung hingewiesen¹⁶. In den *Romances del Río de Enero* und ihrer Poetik dürfte sie ihren Gipfelpunkt erreicht haben. Der Widerspruch zwischen dem Prinzip dieser inneren Unruhe und der geometrisch-dantesken Ordnung von Grundriß und Fassade könnte nicht stärker und ausdrucksvoller sein. Darin verhüllt, die vergebliche Suche nach dem Unausdrückbaren, dem *inconnu*, als eine Art gescheiterter Jenseitswanderung. Nur wenige zentrale Belege von Manifestationen des kinetisch-poetischen Prinzips und seiner Thematisierung:

Schon im Titel der zweiten Romanze ist Bewegung thematisiert: *Vaivén de Santa Teresa*; die falsche Erwartung, die damit erweckt wird – denn Santa Teresa ist nicht die Heilige von Avila, sondern das nach ihr und ihrer Kirche benannte hochgelegene Villenviertel in Rio – unterstreicht zugleich scherzhaft den Grundton des Gesamtwerks: Frustration. Mit dem Pendelschlag der Paradoxie "Eilen – Verweilen" klingt das Gedicht aus:

Se enlaza el tiempo en la voz:
la canción tiene pereza.
Con ágiles pies los ángeles
se dejan venir a tierra.

– Voladora y quieta luna,
garza de si misma presa,
entre arabescos de hojas
va y no va, rueda y no rueda.

(S. 19)

Ausdruck gemischter optischer, akustischer und kinetischer Impressionen: Ergriffenheit von fernem Gesang, während hinter den Blättern einer Gartenlaube der Mond zu wandern scheint und doch verharret. So ist im ganzen Gedicht Alles, ohne doch wirklich zu sein.

16 Zum kinetischen Prinzip vgl. Reyes in seinen Essays in der Sammlung *Tren de Ondas* sowie in dem nicht in der Ausgabe der *Obras completas* enthaltenen Text "La Caída" (Ausgabe mit Kommentar von W. Pabst, in *Romanistisches Jahrbuch*, 31 (1980): 347-363). Die Metapher "ley del péndulo" ist Anspielung auf die physikalischen Versuche Galileis.

Nichts ist mehr als Schein. In wechselnden Bildern durchschauter Trug.

In der vierten Romanze, *Contraste y sueño*, erscheint alles im Licht der *desgana*, des *ennui*, des Ungenügens, der Vergeblichkeit. Alles geschieht nur halb, nur halbherzig, nichts wird vollendet, was getan wurde, wird wieder vertan. Die Empfindungen der Unlust kulminieren in Anspielungen auf die archaischen Ursprünge und das mythische Alter menschlicher Absurdität, beginnend mit der aus Zenons Axiom von der Uneinholbarkeit des Langsamsten durch das Schnellste hergeleiteten Paradoxie vom scheiternden Wettlauf des Achilles mit der Schildkröte¹⁷:

– Aquiles da en desandar;
Penélope, en destejer.
Yo tenía que decir
algo, cuando lo olvidé.

(S. 16)

Mit *olvidé* springt die Pointe zurück zum Titel der Eingangsromanze, *Rio de Olvido*, der – vorausdeutend – den Frieden glorifiziert, den das im Klima und in den unennbaren Impressionen Rios gewonnene Vergessen beschert. Das Motiv klingt nachhaltig wieder auf in der mit *Desequilibrio* [!] betitelten siebten Romanze, deren sechste cuarteta lautet:

Cumpiábase la vida
en otro nivel más alto,
y era toda como vértigo
y anhelo en el aire vago.

(S. 24)

Den Widersinn verlorener Erinnerung ironisiert Romanze 5 unter dem Lusismus *Saudade* in ihrer Schlußstrophe:

17 Zenons Text (zweisprachig) mit Kommentar in *Die Vorsokratiker II*. Auswahl etc. von Jaap Mansfeld, *Reclam Universal-Bibliothek* 7966/4 (1986), 6. Kap.; dazu W. Pabst, *Würde und Lob der Gelassenheit in Kunst und Fabel*. Oder, *Die vier exemplarischen Karrieren der Schildkröte*. In *Gestaltung – Umgestaltung. Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen. Festschrift M. Kruse*. Hgg. B. König u. J. Lietz [...], Tübingen 1990, S. 265-286. Zur Penelope-Anspielung (Weben und Wiederauftrennen des Gewebten als Täuschung der Freier) siehe *Odyssee*, XIX: 149-151.

– Ironía de recuerdo
 que entra por donde sale:
 ¡ lloraba sus horas muertas,
 y las tenía cabales!

(S. 19)

Die in den "Notas" formulierte Poetik ist zu einem guten Drittel den auditiven Ingredienzien gewidmet. Wichtige Elemente des Romance seien: *evocaciones tónicas / lengua des Perezada / tono coloquial* und Tendenz zu *cierto prosaísmo* (Satz 3); die Bevorzugung der *rima asonante* vor dem strengen Reim nehme Rücksicht auf *la arborescencia poética de hoy en día* (Satz 4), wobei das Bild der pflanzenhaften Verästelung von heutzutage den für A.R. höchst charakteristischen Zug freier imaginativer Proliferation hervorhebt; rhythmische und auditive Bereicherung aus dem lateinamerikanischen Fundus hat strukturellen Effekt, so vor allem die strophische Liedtendenz, die sich dem *corrido mexicano, hijo del romance peninsular* verdankt (Satz 5) und gelegentlich eingestreute Lusismen, die brasilianisches Kolorit mit hoher spanischer Tradition verbinden (schon der Purist Estébanez Calderón habe diese *contaminaciones entre el portugués y el español* dem jungen Juan Valera empfohlen./Satz 6). Bei all ihrem Klangreichtum weisen die elf Texte des *Poema* keine wirklichen *jitanjáforas* auf, doch sind mindestens zwei von ihnen – *El Ruido y el Eco*, Nr. 9, und *El Botánico*, Nr. 10 – nachdrücklich auf sprachlich-akustische Effekte abgestimmt; Beispiel die 3. Strophe von Nr. 10:

Las randas del samambaya
 levanta un bambú de alcurnia.
 Los democráticos cactus
 se entre-palpan con las púas.

Häufig wird die Fachsprache des Pflanzenfreundes mit raffinierten 'Zitaten' poetisch nachgerade popularisiert; Beispiel die Str. 6-8:

Un hidalgo, el alcanfor;
 una villana, la ruda. –
 Don Alonso exhala esencias,
 y Aldonsa Lorenzo suda.

Victoria Regia, de bronce
ofrece a Moisés la cuna:
bandeja sobre el estanque,
blanca flor toda de bruma.

Y hay otras, latiniparlas
como las preciosas cultas,
hijas de cien apellidos
que ni ellas mismas pronuncian.¹⁸

Den Kern seiner Poetik definiert Reyes in Satz 8 der "Notas", der gewichtigsten und darum ausführlichsten theoretischen Aussage zu den *Romances del Río de Enero*:

Cada cuarteta debiera repetir la idea general del poema, volver a dibujarla, aunque con objetos siempre diferentes. Tal reiteración, y la catacrexis que de ella resulta – distintas imágenes se obligan a expresar la misma cosa, la misma cosa que carece de nombre hecho – son los dos recursos de la poesía. Las ciento veintiuna estrofas pondrían sitio a la misma emoción vaga, que nunca se entrega del todo: "No pude decirte lo que quería". (Satz 8)

Selbstverständlich sind die beiden Zufluchten, die Reyes hier der Lyrik zubilligt – Wiederholung und Katachrese –, keine Gaben der Moderne oder gar der Avantgarden. Sie sind alt und ehrwürdig wie die Dichtung. Aber der uns nun beschäftigende achte Grundsatz der "Notas" erweist sich unbestreitbar als Analogon zu dem Idealentwurf, den Arthur Rimbaud ein gutes halbes Jahrhundert zuvor aufgestellt hatte: Verpflichtung des Dichters, bis zur Erschöpfung, ja bis zum Wahnsinn um Bezwingung des *inconnu*, des *inexprimable*, der *choses innommables* zu ringen, mit unbeugsamer Zielstrebigkeit den Zu-

18 Durch Katachresen wird *El Botánico* zur Burleske: der soignierte Don Alfonso und die schwitzende Landarbeiterin Aldonsa Lorenzo, die hier einen olfaktiven Kontrast 'begreiflich machen', sind das – bürgerlich enttarnte Traumpaar des Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quijote de la Mancha und Dulcinea del Toboso. – Durch den Anachronismus und die Inkongruenz der Vergleichsobjekte besonders belustigend ist die Moses-Katachrese, in der die nach Queen Victoria benannte Seerose 'Victoria Regia' aus dem Amazonasstromgebiet, mit ihrem männertragenden riesigen Tellerblatt, das aus dem Uferschilf am Nil geborgene, geflochtene Körbchen mit dem weinenden Säugling des Alten Testaments (2. Mose 2) ersetzt –, witzige Vertauschung von Fabeleien als rein poetischer Schmuck. – "latiniparlas" und "preciosas cultas", als Anspielungen auf dem Laien unverständliche und hochtönende gelehrte Pflanzenbezeichnungen, verweisen auf die Kritik am Stil des Gongorismus im 17. Jahrhundert.

stand eines Sehers, eines *voyant*, zu erzwingen¹⁹. Dies war ein wahrhaft epochemachendes Postulat, Rimbaud wurde damit zum Ahnherrn des französischen Avantgardismus; im Grunde aber handelt es sich um eine durch die Originalität und Leidenschaftlichkeit der Formulierungen outrierte Wiederaufwertung oder Neubewertung eines alten Instrumentariums: der beharrlichen Praktizierung jenes Kunstgriffs, der durch übertragenen Gebrauch subtilster sprachlicher Mittel fehlende Begriffsbezeichnungen ersetzt, Lücken im Fundus menschlicher Ausdrucksfähigkeit ausfüllt, mit den einschlägigen *termini technici*: durch Katachresis, durch metaphorische oder metonymische Katachresen. Mit seiner Definition der Katachrese als des Produkts unermüdlicher Wiederholung gibt Reyes dem *voyant*-Willen des Dichters eine durch Gelehrsamkeit distanzierte und ernüchterte Formel. Es bleibe dahingestellt, ob der Mexikaner bewußt und 'gezielt' an Rimbauds Aufrufe anknüpft, aber die Analogien liegen auf der Hand; die Verwandtschaft der poetologischen Ideale scheint durch die dichterische Praxis in *Romances del Río de Enero* eindrücklich bestätigt zu werden. Während der Franzose unterstellte, den *voyant* könne die sprachlich-imaginative Überanstrengung um den Verstand bringen ("et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions", a.a.O. S. 271), sind die Romanzen von Reyes, gedämpft und nicht ohne Selbstironie, Bekenntnisse zur dichterischen Insuffizienz, sie wiederholen leitmotivisch, manchmal geradezu panegyrisch das Geständnis des Gedächtnisverlustes, sie stilisieren Río zur Spenderin des *olvido* (Romance Nr. 1 und öfter).

Die geometrische Struktur des "Poema" gibt dem Autor – last not least – Gelegenheit zu einem, in den "Notas" nicht ausdrücklich erwähnten, Akzentuierungseffekt: die Elfzahl der Texte erlaubt, eine der Romanzen zwischen je fünf vorangehenden und fünf nachfolgenden Romanzen mit dem Gewicht des zentralen Vorgangs oder Erlebnisses auszuzeichnen. Dieser Schwerpunkttext ist ein erotisches, durch seine Eigenart von den anderen zehn Romanzen abweichendes Gedicht mit dem Titel "Morena" (Nr. 6). Ungewöhnlich ist schon der Reichtum des Gedichts an sinnlicher Imagination; quantitativ überwiegen Farbe, Licht, Kinetisches (Str. 1-3, 8-11), doch liegt auf den sparsamer vertretenen olfaktiven, taktilen, gustativen und akusti-

19 Rimbaud, a.a.O. S. 270 f., Brief an Demeny vom 15.5.1871.

schen Elementen um so stärkeres Gewicht, denn namentlich mit den Sensationen Duft und Geschmack werden alte Tabus der erotischen Lyrik durchbrochen:

fruta áspera con acres
aromas de tocador.

Mirra y benjuí por los brazos,
gusto de clavo el pezón:
quien hace la ruta de Indias
corta la especia mejor.

(Str. 5/6)

Die Wortreminiszenz *Mirra y benjuí*, analog zu *le benjoin et l'encens* in Charles Baudelaires Sonett "Correspondances" (*Les Fleurs du Mal, Spleen et Idéal*, IV, Vers 13), ordnet den mexikanischen Text ins Gefolge des klassischen Programms des Synästhetismus ein. Als ein synästhetisches Fest stellt sich denn auch die Begegnung des lyrischen Ich mit Morena, der exotischen kastanienbraunen Schönheit aus Marañón (dem nordostbrasilianischen Küstenstaat Maranhão) dar. Die vollkommene Vereinigung wird aber im Empfinden des redenden Ich von den religiösen Vorstellungen der Vergänglichkeit und Verewigung, der Rückkehr in den Urgrund der Schöpfung, wie von einem Mysterium begleitet:

Misterio: ceniza y fruta (Str. 5)
Truena Dios, y mi ventura, / al tiempo que truena Dios,
está en volver a la sombra / donde he nacido yo. (Str. 10)

Mit den Katachresen aus dem Imaginationsbereich des Glaubens wechseln aber auch Metonymien historischen Ursprungs, möglicherweise auch aus dem poetologischen Wunschdenken, das den Liebenden mit dem *voyant* identifiziert:

Cierto, tenderé la vela: / me siento descubridor,
alumno de Marco Polo / y de Cristóbal Colón. (Str. 7)

Ob gewollt oder zufällig erscheint in solch wechselndem Licht die Katachrese des Orgasmus als ein Analogon zu dem Postulat eines der *Voyant*-Briefe:

Le Poete se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; [...]. Ineffable torture où

il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'*inconnu*! (Rimbaud, a.a.O, S. 270)

Sinnliche Ekstase, Forscherdrang und Zuflucht zum Glauben sind in der Tat die Komponenten der zentralen Romanze *Morena*, die wir ihrer exemplarischen Bedeutung wegen im vollen Wortlaut hier einfügen:

MORENA

Trigueña nuez del Brasil
castaña de Marañón:
tienes la color tostada
porque se te unta el sol.

De las algas mitológicas
en el marino crisol,
como la sal se te pega
tienes tostado el color.

Ilesa virgen de aceite,
lámpara de hondo fulgor:
sales a apagar el día,
ya diamante, ya carbón.

En el vaho de la arena
¿no se consume la flor?
No se consume: se alarga
el tallo, rompe el botón.

Misterio: ceniza y fruta;
ceniza sin amargor,
fruta áspera con acres
aromas de tocador.

Mirra y benjuí por los brazos,
gusto de clavo el pezón:
quien hace la ruta de Indias
corta la especia mejor.

Cierto, tenderé la vela:
me siento descubridor,
alumno de Marco Polo
y de Cristóbal Colón.

– ¡Tierra! – grito, y en el seno
del barro que te crió,
hinca ya la carabela
la quilla y el espolón.

Tierra oscura me recibe,
en sorda germinación,
en la que saltan los árboles
como rayos de explosión.

Truena Dios, y mi ventura,
al tiempo que truena Dios,
está en volver a la sombra
donde he nacido yo.

Callen las onzas de plata
cuando se escucha esta voz:
"Hijas de Jerusalén,
el sueldo de cobre soy".

Die erotische Romanze mündet mit ihrer elften quarteta in ein 'Gleichnis'. Rückblickend wird nicht auf Übeltat oder Frevel erkannt: nichts von den dreißig Silberlingen des Judas Ischariot! denn es ertönt eine Stimme mit dem Anruf "Ihr Töchter von Jerusalem" – so redete Christus auf der Via Crucis zu den Passantinnen (Lukas 23, 28) – und mit der Verheißung "ich bin der kupferne Lohn". Dieses so nicht überlieferte Wort ist unverkennbare Anspielung auf das Gleichnis vom Weinberg des Herrn: er zahlt seinen Arbeitern zwar nur einen bescheidenen Groschen als Tagelohn, aber sein Weinberg ist das Himmelreich. ("Das Himmelreich ist gleich einem Hausvater, der am Morgen ausging, Arbeiter zu mieten in seinen Weinberg. / Und da er mit den Arbeitern eins ward um einen Groschen zum Tagelohn, sandte er sie in seinen Weinberg." Matthäus 20, 1-2) Als Ausklang der Romanze "Morena" kann dies nur bedeuten, daß auch Zeugung ein Gott wohlgefälliges Tun ist.

Dieser "Anhänger" (*arete o broche*) zur 6. Romanze birgt aber auch noch eine überraschende Pointe zu Satz 8 der poetologischen "Notas", denn in immer variierten Katachresen reden, ist verwandt dem ständig variiierenden Gebrauch von Gleichnissen. Christus, von seinen Jüngern befragt, warum er denn zu den Menschen immer in Gleichnissen spreche, erklärt sein rhetorisches Verfahren mit der Notwendigkeit, bildlichen oder umschreibenden Ersatz für Begriffe und Vorstellungen zu schaffen, deren seine Zuhörer ermangeln: "euch ist

gegeben, daß ihr das Geheimnis des Himmelreichs vernehmet: diesen aber ists nicht gegeben. [...] Darum rede ich zu ihnen durch Gleichnisse. Denn mit sehenden Augen sehen sie nicht, und mit hörenden Ohren hören sie nicht: denn sie verstehen es nicht." (Matthäus 13, 10-13)

So eröffnet die Romanze "Morena" schließlich eine metapoetische Perspektive.

Außer Rimbaud hat noch ein anderer Franzose und Contestataire bei "Morena" Pate gestanden. Im Zentrum von Paul Gauguins Erinnerungsbuch *Noa-Noa* (1894/1900) steht die fast kindliche Tahitianerin Tehura, steht "das Gold von Tehuras Antlitz"²⁰. Wie ein Spiegelbild dieser Exotin erscheint mit Hautfarbe, Duft und Ausstrahlung die brasilianische Morena in der mexikanischen Romanze. Mag der Maler Gauguin als Autor ein Außenseiter der französischen Literatur sein, so erregte doch der Bericht des Künstlers über seine zornige Abkehr von der als korrupt und hinfällig empfundenen europäischen Zivilisation um die Jahrhundertwende weltweites Aufsehen. Seine leidenschaftliche Faszination durch die paradiesische Unbefangen-

20 Die Schreibung des Namens variiert in diversen Ausgaben: Teura / Tehura /Tehaurana. - Erstfassung 1894; Teilabdruck in *Revue Blanche*, 1897; Erstausgabe in Buchform, Hg. Charles Morice, Paris 1901; 1. deutsche Übersetzung 1908 (?); P. Gauguin, *Noa-Noa*. Mit acht Abbildungen. Übersetzung von Luise Wolf; "die Gedichte – von Charles Morice – sind von Herbert Eulenberg frei übertragen", Bruno Cassirer, Berlin 1925, 21./22. Tausend 1934; in *art / Das Kunstmagazin*, Nr. 3, März 1982 ("Paul Gauguin: Der erste Aussteiger" [Illustr. Textabdruck]); 1. Faksimile-Edit. von Gauguins Manuskript bei Sagot, Paris 1954; Faksimile-Ausg. der Association des Amis du Musée Paul Gauguin à Tahiti, Paris 1987: Editions Maeght; Gauguin, *Noa-Noa*. Nach Gauguins erster Handschrift, übersetzt von Rosemarie Aegerter. Im Waldgut (Eisenwerk, Frauenfeld – Schweiz) 1988 / Nachwort Beat Brechbühl; Französische Textausgabe nebst *Hommage a Paul Gauguin* von Victor Segalen, Outremer 1988: Edit. Maritimes; P. Gauguin, *Noa-Noa – Séjour à Tahiti – précédé de 'Gauguin' dans son dernier décor* par V. Segalen (*Le Regard Littéraire*), Editions Complexe, Bruxelles 1989. – Zur literarischen P.-Gauguin-Rezeption: V. Segalen, "P. Gauguin dans son dernier décor" in *Mercure de France*, 1904, Neudruck nebst *autres textes de Tahiti*, Fata Morgana, 1975. Derselbe unter Pseudonym Max Anély, *Les Immémoriaux* [Roman], Paris 1907; V. Segalen, dasselbe, Paris 1921: Edit. G. Crès; ders. Hg. der *Correspondance* P. Gauguins mit Fontainas, Monfreid, E. Bernard; vgl. ferner Segalens eigenen Briefwechsel mit Saint-Pol-Roux (Werkausgabe Saint-Pol-Roux, Mortemart 1975 ff.: Edition Rougerie, deutsch Berlin 1986: Verlag R. A. Burkart, Bd. XVI) u.a.m.

heit einer tropischen Inselbevölkerung²¹ mochte besonders überzeugen, weil der Sohn einer Peruanerin, der einige Kindheitsjahre in Lima verbracht hatte, eine Symbiose Europas mit der fremden Kultur Lateinamerikas repräsentierte. Die Bedeutung des maorisprachigen Werktitels erklärt Gauguin durch ein kleines Szenenbild: nach langem Marsch in tropischer Hitze beim Leichenbegängnis für König Pomaré erfrischen sich tahitianische Frauen durch ein Sitzbad im seichten Fluß:

Ainsi purifiées, elles reprenaient le chemin de Papeete [...]. Un parfum mélangé, animal et végétal, émanait d'elles, parfum de leur sang et parfum des fleurs de gardénia – tiare – qu'elles portaient dans leurs cheveux. *I teie nei e mearahi no'ano'a* (maintenant très odorant) disaient-elles.²²

Am Schluß seines Berichts, in dem dieses Grundmotiv mehrmals wiederkehrt, beschwört es der Erzähler – angesichts seiner angebeteten Kindfrau Teura – geradezu mit Pathos:

Ainsi nue, elle me semblait recouverte du vêtement de pureté jaune orangé, du manteau or de Bhixu. Belle fleur dorée, dont le Noa Noa tahitien embaumait, et qu'en moi l'homme adorait comme l'artiste!...²³

Das Motiv Wohlgeruch, gekoppelt mit dem der Hautfarbe, ist das Faszinosum auch in den Strophen von "Morena", entscheidendes Analogon ist dabei der – antitraditionalistische! – ästhetische Primat des Olfaktiven in beiden Texten.

Den Zusammenhang bestätigt aber noch ein weiterer, aus dem Anteil des Symbolisten Charles Morice (1860-1913)²⁴ an der ersten Buchausgabe von *Noa-Noa* herrührender Faktor. Diesem Literaten hatte Gauguin seine Notizen über den Tahiti-Aufenthalt zur redaktionellen Einrichtung für die Publikation anvertraut. Die literarische Überarbeitung enttäuschte ihn aber wegen der Menge lyrischer Verseinlagen nach Maoritexten, die Morice hinzufügte: durch sie fühlte

21 Tahiti: Hauptstadt Papeete, Einwohner vorwiegend Maoris; im Archipel de la Société der Polynésie Française.

22 Edition Complexe, Bruxelles 1989, S. 28.

23 Ebd. S. 121.

24 Charles Morice, Verfasser von *La Littérature de tout à l'heure* (1889), das als "livre manifeste" des Symbolismus gilt; seine eigene Lyrik in der Symbolisten-Anthologie *Le Rideau de pourpre*; seine Konversion begründet er in *Mes Raisons* (1901). Vgl. ihn betreffend: Beaumarchais – Couty – Rey, *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Bd. G-O, Paris 1984: Bordas, S. 1574.

der Künstler sich als "Erzähler" in den Hintergrund gedrängt²⁵. Spätere Herausgeber zogen aus dieser Verstimmung die Konsequenz, sämtliche Verseinlagen auszuschließen; und aus Gauguins Ärger über das Ausmaß fremden Anteils am Buch erwuchs die negative Beurteilung der Binnentexte in gebundener Sprache und ihres Verfassers oder Nachdichters überhaupt²⁶. Allerdings schlossen sich solchen Pauschalurteilen manche berufenen Kenner nicht an, unter ihnen auch Alfonso Reyes, dessen "Morena" ohne Zweifel Impulse aus dem "Pape moe" betitelten, von Morice frei nachgedichteten Text aufgenommen und umgewertet hat²⁷. Gerühmt werden vom Maori-Dichter die hautvergoldende Sonnenglut, die Verzauberung durch

25 Ebd. zitiert aus einem Brief P. Gauguins an Mme Ch. Morice, aus Tahiti, 1899: "Il ne faut pas que le conteur disparaisse derrière le poète [...]. On attend des vers de Morice, je le sais, mais s'il y en a beaucoup dans ce livre, toute la naïveté du conteur disparaît [...]. Puis, ne craignez-vous pas que ceux qui attendent en jaloux [...] disent: oui, Morice a du talent, mais il manque de souffle créateur, et sans Gauguin il n'aurait pas d'idées?"

26 Vgl. das harte Urteil im Nachwort zur jüngsten deutschen *Noa Noa*-Edition, im Waldgut 1988, S. 73 ff.

27 Wichtiges Beispiel aus Deutschland: Herbert Eulenberg, der im Auftrag Bruno Cassirers die Tahiti-Nachdichtungen von Ch. Morice für die Berliner Edition von 1925 (u.ö.) ins Deutsche übertrug. Hier nur einige Auszüge aus dem Gedicht "Pape moe", zur Erhärtung der Gesinnungsanalogie von Reyes' "Morena":

Die Morgenröte träumt derweile
 Auf der Stirn des sinnenden Gottes,
 Der kraftvoll thront in gestrengem Stolz,
 Ein hochehrwürdiger Haufen von Steinen,
 Den die Jahrhunderte schichteten,
 Blickt er ins Weite hinaus, von Schrecken umgeben,
 Um den Menschen, der leicht vergißt, zu ermahnen,
 Daß er gedenke den Göttern zu spenden, was Ihnen gebühret,
 Und sie bitte, die Blüte der Lust sich zu pflücken.
 Denn die Glut, die ihn unauslöschlich durchlodert,
 Kommt von den Göttern und muß zurück zu Ihnen sich finden,
 Nach der Parabel uraltem Gesetz,
 [...] (Ausgabe Berlin 1934, S. 41)
 Und das beglückende Wissen vom Tod, unausweichbar,
 Entfacht nur die Liebe und Freude im Herzen der Starken,
 Dem Erwählten jauchzen sie zu und huld'gen dem Bilde,
 Dann treibt süße Verzückerung, geschürt von der himmlischen Wärme,
 Die Geliebte zum Arm des Geliebten. Und rauschend
 Singt die Seele, die dies Paradies hier durchrieselt,
 Singt die Quelle, die wollustvolle, die wahre,
 Den erfreuten Göttern ihr Weiheloblied voll Andacht.

den Duft in der Drei-Einheit von Licht, Farbe, Geruch, das Bündnis zwischen Tod und Liebe (vgl. *ceniza y fruto* in "Morena", Str. 5), das verpflichtende Göttergeschenk der Lust (vgl. seine Christianisierung im Gleichniswort der Schlußstrophe von "Morena"). Schließlich das fundamentale Analogon in beiden Gedichten: die Glorifizierung der Gleichung "Schönheit = Lust = Wahrheit/Erkenntnis", hedonistische Abwandlung des platonischen "Wahren – Schönen – Guten"²⁸.

Iméné! Überall herrscht das Blut hier in Duft und Farbe,
 Überall jauchzt siegjubelnd die Schönheit des Blutes.
 Dies nur sieht man und riecht und berührt man,
 [...] [...]
 Trunken vom Opfer als von der höchsten der Wonnen.
 Und die Dünste des Blutes, sie bilden der Schöpfung
 Einen Vorhang, rotgolden, aus Menschenhänden empfangen,
 Überall glänzt und zerfließt die herrliche Farbe des Blutes.
 (Ebd. S. 43)

Iméné, im 7. Vers von unten, ist das maori-sprachlich verformte, von christlichen Missionaren gebrauchte *hymne* (zu Ehren Gottes) [nach V. Segalen, *les Immémoriaux*, a.a.O., S. 114].

- 28 Zur platonischen Doktrin vgl. s.v. *Das Gute / Schönheit / Wahrheit* / in: *Von Abbild bis Zeuxis, Begriffs- und Namenslexikon zu Platon*, Hg. O. Gigon u. L. Zimmermann, Zürich / München 1987: Artemis Verlag. – Lust (gr. *hedoné* als "einziges Ziel menschlichen Strebens", nach dem Sokrates-Schüler Aristippos aus Kyrene, Gründer der Philosophenschule der Kyrenaiker; daher der Terminus Hedonismus. – Die Existenz eines religiösen tahitianischen Hedonismus bestätigt der Ethnologe, Ästhetiker und Lyriker Victor Segalen (1878-1919) vier Jahre nach Gauguins Tod in seinem durch *Noa Noa* angeregten und auf Drängen des Wegbereiters von Futurismus und Surréalisme und Gauguin-Bewunderers Saint-Pol-Roux (1861-1940) geschriebenen Werk über die Maori, *Les Immémoriaux* (1907): "Et peut-être; avant sa vieillesse, parviendrait-il [i.e. Térii, le récitant] au degré septième et suprême: celui des Douze à la jambe-tatouée. Alors [...] des femmes nombreuses, grosses et belles, recherchaient ses embrassements comme remède à la stérilité. Alors il serait Arioï, et le frère de ces Maîtres-du-jour, qui, promenant au travers des îles leurs troupes fêteuses, célèbrent les dieux de vie en parant leurs vies mêmes de tous les jeux du corps, de toutes les splendeurs, de toutes le voluptés." (Édit. Crès, 1921, S. 15)

RESUMEN

Universal – y altamente estimado como uno de los representantes más brillantes, y de los más amplios conocimientos, de la revolución intelectual de México, Alfonso Reyes (1889-1959) es personaje central de las jóvenes vanguardias de su país. Por sus actividades diplomáticas y literarias se pone en contacto personal, y durante muchos años, con las vanguardias de España y de Francia. Sumamente creativo en la prosa lírica y erudita del ensayo – desde *Visión de Anáhuac* (1915) hasta *Las Jitanjáforas* (1929/1952); fascinado especialmente por los fenómenos lingüísticos y acústicos en las formas más atrevidas y arriesgadas de la poesía, desde la antigüedad hasta los vanguardistas de Europa y de la América latina, se revela él mismo precursor de medios de expresión modernísimos, en sus antologías y obras de poesía: *Minuta*, *Tren de Ondas*, *Hierbas de Tarahumara*, tanto en la prosa cuanto en el verso. Todo esto culmina en los *Romances del Río de Enero* (1932), textos altamente sorprendentes que repercuten, en la afirmación no menos que en la dicción, indudablemente al Rimbaud de las subversivas "Lettres du Voyant", y, en el romance central, intitulado "Morena", al rebelde anti-civilizador Paul Gauguin, con su vanguardismo erótico-pictórico-poético y su exotismo iniciador del libro *Noa-Noa, séjour à Tahiti*.