

## Octavio Paz: *Blanco* – ein ‚poema en acordeón‘

KLAUS MEYER-MINNEMANN

Der mexikanische Dichter Octavio Paz (1914–1998) hat in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit verschiedenen Formen der Darbietung von Lyrik experimentiert. Ergebnisse dieser Experimente waren die *Discos visuales* (Seh-Scheiben, 1968),<sup>1</sup> die *Topoemas* (Topoeme, 1968)<sup>2</sup> und das Langgedicht *Blanco* (Weiß), das im Jahre 1969 in den Gedichtband *Ladera este* (Osthang) aufgenommen wurde.<sup>3</sup> Dieser Publikation war 1967 ein Einzeldruck von *Blanco* vorausgegangen, in dem das Gedicht als Leporello im Format 22,5 x 17 cm präsentiert wird (Abb. 1).<sup>4</sup> Eingelegt in die Veröffentlichung fand sich ein Zettel mit einem „Aviso al lector“ (Hinweis an den Leser), der an die surrealistische Praxis der ‚Prière d’insérer‘ (Bitte einlegen) erinnert. Ein unveränderter Nachdruck des Gedichts erschien 1972.<sup>5</sup> Darüber hinaus wurde *Blanco* mehrfach in Sammelbände des Autors aufgenommen, allerdings nicht in Form eines Leporellos, zuletzt in den Band 7 seiner *Obras*

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, Vicente Rojo: *Discos visuales*. México-Stadt 1968. Der in Klammern gesetzte deutsche Titel ist meine Übersetzung. Im Folgenden beziehen sich die deutschen Titel nur dann auf existierende Übertragungen, wenn sie mir adäquat erscheinen. Ansonsten gebe ich meine Übersetzung. Im Falle von Paz folgen die Originaltitel oft dem surrealistischen Verfahren, aus abgegriffenen sprachlichen Ausdrücken oder Redewendungen neue, unerwartete Funken der Bedeutung zu schlagen, die das jeweilige Werk kennzeichnen, auf das sie sich beziehen. Berühmte Beispiele für diese Sprachverwendung sind Paul Éluards (bzw. René Chars und André Bretons) *Ralentir Travaux* (Fahrt verlangsamen: Straßenarbeiten) oder Paz’ *Libertad bajo palabra* (Freiheit auf Bewährung; eigentlich Freiheit auf Ehrenwort). Die deutschen Übersetzer des mexikanischen Autors sind über diese Sprachverwendung oft hinweggegangen oder haben sie nicht verstanden.

<sup>2</sup> Octavio Paz: *Topoemas*, in: *Revista de la Universidad de México* 10 (1968), I–VIII; als Einzeldruck: México-Stadt 1971.

<sup>3</sup> Octavio Paz: *Ladera este*. México-Stadt 1969, S. 143–169.

<sup>4</sup> Octavio Paz: *Blanco*. México-Stadt 1967.

<sup>5</sup> Octavio Paz: *Blanco*. Zweite Auflage: México-Stadt 1971.

*completas* (Edición del autor).<sup>6</sup> Im Jahre 1995 gab Enrico Mario Santí die zweibändige Edition *Blanco / Archivo Blanco* (Weiß / Archiv Weiß) heraus, in der sich neben diversen Materialien, unter anderem Faksimiles von Fragmenten früher handschriftlicher oder maschinenschriftlicher Versionen des Gedichtes nebst deren Transkriptionen, auch ein Neudruck der ursprünglichen Darbietungsform von *Blanco* als Leporello findet.<sup>7</sup> 2011 erschien *Blanco* schließlich mit einigem zusätzlichem Material als Applikation für iPad.<sup>8</sup>

Der spanische Ausdruck für Leporello lautet ‚libro en acordeón‘ oder im Fall von *Blanco* genauer ‚poema en acordeón‘. Das ist auch der Ausdruck, den Paz in der Vorbereitung der Erstausgabe des Gedichtes verwendet. Dort bringt er ihn mit den heimlichen Hilfsmitteln von Schülern bei schriftlichen Prüfungen in Verbindung, die im mexikanischen Spanisch ‚acordeones‘ heißen. Paz schreibt am 12. Oktober 1966 aus Delhi an seinen Verleger Joaquín Díez-Canedo, nachdem er die Idee, das Gedicht in Form eines Rollenbuches zu veröffentlichen, verworfen hatte:

Otra solución es darle la forma de esos acordeones que usan (o usaban) los estudiantes el día de los exámenes. El texto se imprimiría en una tira de papel bastante consistente, doblada luego en partes iguales. La tira-acordeón iría encerrada en una caja-libro o, mejor, cubierta por una encuadernación semejante a las de los libros de estampas japonesas.<sup>9</sup>

Eine andere Lösung besteht darin, dem Gedicht die Form einer Ziehharmonika zu geben, so wie sie von Schülern bei Prüfungen benutzt wird (oder wurde). Der Text würde auf einer ziemlich festen Bahn Papier gedruckt werden, die anschließend zu gleichen Teilen gefaltet wird. Die Ziehharmonika-Papierbahn käme in einen Schubler oder, besser noch, erhielte einen Einband ähnlich dem japanischer Bilderlben.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Octavio Paz: *Obras completas* (Edición del autor), Bd. 7. Barcelona 2004, o. S. [497–523]. Bei dieser Edition handelt es sich um die achtbändige Gesamtausgabe letzter Hand der Werke des Autors.

<sup>7</sup> Octavio Paz: *Blanco / Archivo Blanco*. Edición de Enrico Mario Santí (zwei Bände im Schubler). México-Stadt 1995.

<sup>8</sup> Octavio Paz: *Blanco*. Versión electrónica para iPad. Mexico-Stadt 2011; vgl. dazu die Rezension von Miguel G. Rodríguez Lozano, in: *Literatura Mexicana* 23 (2011), S. 147–150.

<sup>9</sup> Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 86.

<sup>10</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der zitierten spanischen Textpassagen vom Autor dieses Beitrags.

Paz schlägt seinem Verleger Díez-Canedo also vor, das Gedicht *Blanco* auf einer einzigen Bahn Papier zu drucken, die anschließend als Leporello gefaltet wird. Tatsächlich kam das Gedicht nach Überwindung einiger Schwierigkeiten bei der Herstellung im Dezember 1967 im Verlag Joaquín Mortiz in México-Stadt als Leporello in einer Auflage von 550 zum Verkauf bestimmten Exemplaren heraus.<sup>11</sup>

### *Blanco* als Langgedicht

Die äußere Gestaltung von *Blanco* als Leporello oder ‚poema en acordeón‘ führt zu der Frage nach dem Zusammenhang zwischen seiner spezifischen Darbietung und der Poetik des Langgedichts. Paz, der mehrere Langgedichte geschrieben hat, ist auf deren Eigenheiten in einem Aufsatz eingegangen, der die Prinzipien ihres Aufbaus zwischen ‚contar‘ und ‚cantar‘, das heißt zwischen ‚Erzählen‘ und ‚Singen‘ (= lyrischem Sprechen), an historischen Beispielen erläutert. Unter diesen stechen Góngoras *Soledades* (Einsamkeiten)<sup>12</sup> und der *Primero Sueño* (Erster Traum) von Sor Juana Inés de la Cruz hervor.<sup>13</sup> Im Vorwort zu *Delta de cinco brazos* (Fünfarmiges Delta), einem schmalen Band mit den Langgedichten *Piedra de sol* (Sonnenstein), *Blanco* (Weiß), *Nocturno de San Ildefonso* (Nachtstück von San Ildefonso), *Pasado en claro* (Ins Reine gebracht) und *Carta de creencia* (Beglaubigungsschrei-

---

<sup>11</sup> Es heißt dort: „Esta primera edición de *Blanco* [...] se ha hecho siguiendo un proyecto tipográfico del autor, y consta de 550 ejemplares numeradas de 001 al 550, más 29 ejemplares marcados de la A a la Z y no destinados a la venta“. (Diese erste Ausgabe von *Blanco* wurde nach einem typografischen Entwurf des Autors hergestellt und umfasst 550 Exemplare, mit der Nummerierung 001 bis 550, zuzüglich 29 Exemplare mit der Kennzeichnung von A bis Z, die nicht zum Verkauf bestimmt sind.)

<sup>12</sup> Der Titel *Soledades* des Poems von Góngora ist – daran sei gegen ein oft verengtes Verständnis an dieser Stelle erinnert – intentional mehrdeutig und meint sowohl „Einsamkeit“ in Form subjektiver Befindlichkeit als auch „Einsamkeit“ im Sinne von „ländliche Gefilde“, was den Plural im Titel des Werkes erklärt, vgl. Luis de Góngora: *Soledades*. Edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid 1994, S. 59–64.

<sup>13</sup> Der Aufsatz *Contar y cantar (sobre el poema extenso)* (Erzählen und Singen (über das Langgedicht)) erschien zuerst in der Zeitschrift *Vuelta* (Rückkehr) und anschließend in dem Essayband *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Die andere Stimme. Dichtung und Jahrhundertende). Barcelona 1990, S. 11–30. Die von mir konsultierte Fassung findet sich in Paz: *Obras completas* (Edición del autor), Bd. 1. Barcelona 1999, S. 768–786.

ben), die von jeweils zwei Kurzgedichten des Autors eingerahmt werden,<sup>14</sup> fasst Paz die Kennzeichen des modernen Langgedichts zusammen:

En la edad moderna el poema extenso experimentó un cambio radical. Los poetas simbolistas aplicaron a los poemas largos la poética de los poemas breves y medios: la extensión se redujo y la intensidad se redobló. La consecuencia fue la ruptura de la continuidad o, más exactamente, su dispersión. Desde entonces, hace ya más de un siglo, el poema extenso se transformó. La extensión: las *Soledades* tienen más de dos mil versos, *The Waste Land* apenas cuatrocientos treinta y seis; la continuidad: el poema se convierte en una sucesión de momentos intensos, unidos no tanto por la narración como por los silencios y los blancos. No obstante, la unidad no se ha roto: el poema extenso moderno es un todo [...], es una forma orgánica en la que la diversidad de los elementos se resuelve en la unidad de la obra. El poema largo no se define únicamente por su extensión sino por el orden y la relación que guardan entre ellas las distintas partes que lo componen. Es una verdadera composición: transcurre y, simultáneamente, recurre; nace de un motivo inicial, se bifurca, se enlaza a otros motivos y temas, cambia sin cesar y regresa a sí mismo. Su desarrollo es lineal y sucesivo, simultáneo y sincrónico. La línea que lo representa puede ser recta o sinuosa, en espiral o en zigzag. Pero la comparación con la línea es insuficiente: el poema extenso es cuerpo y volumen. En uno de sus extremos colinda con la música y, en el otro, con la arquitectura.<sup>15</sup>

In der Moderne erfuhr das Langgedicht einen radikalen Wandel. Die Symbolisten unterwarfen es der Poetik kurzer und mittlerer Gedichte: Der Umfang schrumpfte und die Intensität verdoppelte sich. Die Folge war der Bruch der Kontinuität<sup>16</sup> oder, genauer, deren Zersplitterung. Seitdem, seit mehr als hundert Jahren, hat sich das Langgedicht verändert. Der Umfang: die *Soledades* weisen mehr als zweitausend Verse auf, *The Waste Land* kaum vierhundert-undsechsdreißig; der Zusammenhang: Das Gedicht wird zu einer Abfolge von verdichteten Momenten, die nicht so sehr durch Erzählen als vielmehr durch Schweigen und leere Stellen zusammengehalten werden. Gleichwohl ist die Einheit nicht verloren gegangen. Das moderne Langgedicht ist ein

---

<sup>14</sup> Octavio Paz: *Delta de cinco brazos*. Barcelona 1994, zweite Auflage Barcelona 1998, das Vorwort dort auf den Seiten 9–12.

<sup>15</sup> Zitiert nach *Delta de cinco brazos*, in: *Obras completas* (Edición del autor), Bd. 1, S. 787–790, hier S. 788.

<sup>16</sup> Mit dem Ausdruck „Bruch der Kontinuität“ ist offensichtlich die Aufgabe der „Sequenzialität“ im Sinne des motivierten Geschehensablaufs einer Geschichte gemeint. Zum narratologischen Begriff der ‚Sequenzialität‘ vgl. Peter Hühn, Jörg Schönert: Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse: <<https://www.icn.uni-hamburg.de/sites/default/files/download/publications/narratologische-lyrikanalyse-einleitung.pdf>>, S. 8–11 (letzter Zugriff am 3.1.2017).

Ganzes [...], ein organisches Gebilde, in dem die Verschiedenartigkeit der Bestandteile in der Einheit des Werkes aufgeht. Das Langgedicht bestimmt sich nicht nur durch seinen Umfang, sondern durch den Aufbau und die Beziehungen, die zwischen seinen einzelnen Teilen bestehen. Es ist eine echte Komposition: es zeigt Abfolge und Rückwendung; es entsteht aus einem Motiv, verzweigt sich, verbindet sich mit anderen Motiven und Themen, ändert sich laufend und kehrt zu sich selbst zurück. Sein Verlauf ist gradlinig und aufeinanderfolgend, nebeneinander und gleichzeitig. Die Linie, die es darstellt, kann gerade sein oder gewunden, eine Spirale bilden oder im Zickzack verlaufen. Doch der Vergleich mit der Linie ist unvollkommen: Das Langgedicht ist Körper und Volumen. In einem seiner Extreme grenzt es an die Musik, in dem anderen an die Architektur.

Das Zitat verdeutlicht modellhaft die Kennzeichen des modernen Langgedichts und kann mühelos auf *Blanco* bezogen werden. Anfang und Ende des Gedichts sind verzahnt. Sein Zusammenhalt entwickelt sich erzählend. Doch es handelt sich gleichsam um ein sich vortastendes, oft stammelndes Erzählen, das Verben ausspart und das immer wieder unterbrochen wird. Über das Erzählen hinaus stellt sich der Zusammenhalt des Gedichtes durch weitere Elemente der Kohäsion wie zum Beispiel wortsemantische Verflechtungen, die Isotopien bewirken, und lautliche Parallelismen, aber auch durch Leerräume her. Der Text von *Blanco* besteht aus einer mittleren sowie zwei seitlichen flankierenden Kolumnen. Die Passagen können aber auch separat in einzelnen Segmenten gelesen werden. Am Ende des Textes eröffnet Paz dafür in einer „Nota“ zweiundzwanzig Möglichkeiten:<sup>17</sup>

a] en su totalidad, como un solo texto;

b] la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo „en blanco“ a lo blanco – al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;

c] la columna de la izquierda es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;

---

<sup>17</sup> Die Möglichkeit, einen Text in unterschiedlichen Anordnungen zu lesen, lag in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts sozusagen in der Luft, man denke nur an Umberto Eco's *Opera aperta* (Das offene Kunstwerk) oder, im lateinamerikanischen Kontext, an *Rayuela* (Himmel und Hölle) von Julio Cortázar. Vgl. hierzu ausführlicher Enrico Mario Santí: Salida. ‚Esto no es un poema‘, in: ders. (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 235–321, hier S. 247ff.

d] la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;

e] cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;

f] la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho.<sup>18</sup>

a] den Text als Ganzes zu lesen, als einen einzigen Text;

b] die mittlere Kolumne, ohne die linke und die rechte zu beachten; sie ist ein Gedicht, dessen Thema der Übergang des Wortes ist, vom Schweigen zum Schweigen (vom *en blanco*, dem Weiß des unbeschriebenen Blattes, *a lo blanco*, zum Weißen – *al blanco*, ins Ziel), wobei es vier Stadien passiert: Gelb, Rot, Grün und Blau;

c] die Kolumne zur Linken; sie ist ein Gedicht, das sich aufteilt in vier Momente, die den vier traditionellen Elementen entsprechen;

d] die Kolumne zur Rechten; sie ist ein anderes Gedicht, Kontrapunkt des vorigen und komponiert aus vier Variationen über die Sinnesempfindung, die Wahrnehmung, die Einbildungskraft und das Begriffsvermögen;

e] jeden einzelnen der vier Teile, die zweispaltig auftreten, kann man, ohne die Kolumnentrennung zu beachten, als *einen* Text lesen: vier selbstständige Gedichte;

f] die Kolumne in der Mitte kann man als sechs Einzelgedichte lesen, und die der rechten und linken als acht.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Octavio Paz: Blanco, o. S., auch in: ders.: *Ladera este*, S. 145. Den von Paz genannten Möglichkeiten sind von anderer Seite noch weitere hinzugefügt worden, vgl. Santí: *Salida. „Esto no es un poema“*, S. 278f.

<sup>19</sup> Octavio Paz: Suche nach einer Mitte. Die großen Gedichte, spanisch und deutsch. Übersetzung von Fritz Vogelgsang, Nachwort von Pere Gimferrer. Frankfurt am Main 1979, S. 53, 55. Vogelgsang, der zuweilen interpretierender übersetzt, als dem Ausgangstext gut tut, lässt das Adjektiv „erótico“ unter c] aus. Allerdings kann man ihm diese ‚Schamhaftigkeit‘ nur zur Hälfte anlasten, da auch in anderen Nachdrucken der Lektüeranweisung von *Blanco* das Adjektiv „erótico“ fehlt, nicht jedoch in dem Gedichtband *Ladera este*, S. 145, und auch nicht dort, wo Paz über *Blanco* spricht, vgl. beispielsweise das Fragment aus dem Vortrag *Cuarenta años de escribir poesía* (Vierzig Jahre Schreiben von Gedichten), in: Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 121.

## *Blanco* in der lateinamerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts

Es kann im Folgenden nicht darum gehen, die verschiedenen Möglichkeiten der Lektüre von *Blanco* inhaltlich zu entfalten.<sup>20</sup> Vielmehr möchte ich, um die Darbietung des Gedichts als Leporello zu erfassen, auf einen Gedanken zurückgreifen, den ich in einer früheren Untersuchung über die Umdichtung von *Blanco* ins Portugiesische durch Haroldo de Campos geäußert habe.<sup>21</sup> In der Moderne, die als Prozess der Ausdifferenzierung des Ästhetischen im Gefolge der im 18. Jahrhundert einsetzenden Rationalisierung aller Gesellschafts- und Wissensbereiche aufgefasst werden kann,<sup>22</sup> lassen sich zwei gegenläufige Tendenzen lyrischen Schreibens bestimmen. Beide haben die Auflösung der klassischen Regelpoetik in der Romantik zur Voraussetzung und entwickeln sich zu Schreibweisen mit normativem Charakter. Das Kennzeichen der einen Tendenz besteht in der Entbindung der lyrischen Rede von den Regeln metrischen und strophischen Zwangs zu einem sich als ‚frei‘ verstehenden strömenden Sprechen, das inhaltlich in Rimbauds berühmtem Gedicht *Le bateau ivre* (1871) aufscheint, im freien Vers der Symbolisten seine Form findet und schließlich in der ‚écriture automatique‘ der Surrealisten gipfelt. Das Merkmal der anderen Schreibweise ist die Stillstellung der lyrischen Rede als Prozess des ‚Fließens‘, die zu einer Aufhebung der Linearität des Sprechens oder Schreibens führt. Diese Tendenz, deren hervorstechendes Kennzeichen die Verknüpfung der sprachlichen Elemente aufgrund von phonischen, morphologischen und semantischen Ähnlichkeiten oder Kontrasten ist, setzt mit Mallarmés Gedicht *Un coup de dés // Jamais // N’Abolira // Le Hasard* (1897) ein und erreicht in den Texten der Konkreten Poesie ihren Höhepunkt. Man kann die Gegenläufigkeit dieser beiden lyrischen Schreibweisen in folgenden Punkten festhalten: Die Entbindung der Rede vom Zwang metrischer und strophischer Regeln zu einem sich als ‚frei‘ verstehenden strömenden Sprechen/Schreiben akzentuiert die Linearität des Gedichts und damit den Aspekt der Zeitlichkeit. Dagegen strebt die Verknüpfung sprachlicher Elemente aufgrund von phonischen, morphologischen und semantischen Ähnlichkeiten und Kontrasten nach einer Verräum-

<sup>20</sup> Ein detailliertes Close Reading des Textes liefert Santí: Salida, S. 286ff.

<sup>21</sup> Klaus Meyer-Minnemann: Octavio Paz – Haroldo de Campos: Transblanco. Schnittpunkte lyrischer Schreibweisen der Moderne, in: Romanistisches Jahrbuch 47 (1996), S. 320–335.

<sup>22</sup> Siehe dazu Cornelia Klinger: Flucht – Trost – Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. München, Wien 1995.

lichung, die dem ‚Verlaufscharakter‘ des Gedichts und damit seiner Zeitlichkeit entgegensteht. Das strömende Sprechen verbindet sich mit einer auffälligen Bildhaftigkeit, deren bevorzugtes Mittel die Metapher darstellt. Ihr Grundprinzip ist die seit der Romantik opak werdende Analogie. Dagegen beruht die von Mallarmé initiierte Schreibweise der Stillstellung der lyrischen Rede durch eine nicht lineare Verknüpfung sprachlicher Elemente auf der Konkretheit des verwendeten sprachlichen Materials, das heißt seiner Beschaffenheit (Laute, Morpheme, Lexeme). Im Bereich der Tropen privilegiert sie die Metonymie wegen ihrer ‚realen‘ (quantitativen, kausalen, finalen usw.) anstatt einer ‚analogen‘ Beziehung zum Ausgangswort, auf das sie verweist.

Beide Schreibweisen haben auch die Lyrik der lateinamerikanischen Moderne geprägt. Als ein Repräsentant des strömenden Sprechens ist in einer Vielzahl seiner Gedichte Pablo Neruda anzusehen, bei dem nur gelegentlich, wie in *Galope muerto* (Toter Galopp), dem Eingangsgedicht der epochalen Sammlung *Residencia en la tierra* (Aufenthalt auf Erden), die Vorstellung vom Stillstand des dichterischen Sprechens aufscheint. Auch Octavio Paz, der ja viele Jahre lang im engsten Kontakt zur Pariser Surrealistengruppe der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stand, lässt sich mit einem großen Teil seiner Dichtung dieser Schreibweise zuordnen. Allerdings gibt es in seiner Lyrik mehrere Beispiele, die der Entbindung der Rede zur Freiheit strömenden Sprechens entgegenstehen. Ganz hat sich Paz diesem Sprechen in Gestalt des ‚automatischen Schreibens‘ trotz seiner Nähe zum Surrealismus nie anvertrauen wollen. Zu wichtig waren ihm offenbar die Erkennbarkeit des Sprechers im Gedicht, des lyrischen Ichs, und seine Beziehbarkeit auf den Autor.<sup>23</sup>

Die zweite Schreibweise, die der Aufhebung der Linearität in der dichterischen Rede, findet sich paradigmatisch in der brasilianischen ‚Poesia concreta‘, die die internationale Bewegung der Konkreten Dichtung in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit begründet.<sup>24</sup> In ihr tritt an die Stelle der durch Kontiguitätsbeziehungen gekennzeichneten Linearität des Sprechens

---

<sup>23</sup> Näheres zu diesem Punkt findet sich in meinem Aufsatz: Octavio Paz y el Surrealismo, in: *Literatura mexicana* 27 (2016), S. 73–95.

<sup>24</sup> Zur Konkreten Dichtung allgemein vgl. die Arbeit von Dieter Kessler: *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung: Vorformen – Theorie – Texte*. Meisenheim am Glan 1976; für Brasilien insbesondere Gonzalo Aguilar: *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo 2005.

die Verknüpfung der sprachlichen Elemente aufgrund von phonischen, morphologischen und semantischen Bezügen, die zu einer neuen, nicht linearen Dynamik des im Text verwendeten Wortmaterials führt. In einem eigenen Essay, den er später in die zweite Auflage seiner Poetik *El arco y la lira* (Der Bogen und die Leier) einfügte, hat Paz diese Dynamik „Los signos en rotación“ (Die Zeichen in Bewegung) genannt und mit einer kulturphilosophischen Reflexion über den Verlust der gesicherten Vorstellung von Welt als Korrelat der Dichtung seit der Romantik verbunden.<sup>25</sup>

In *Blanco* kommen beide Schreibweisen der modernen Lyrik zusammen. Der Druck des Textes auf einer Bahn Papier, die ohne Seitenzahlen zu einem Leporello gefaltet wird, betont den Ablauf des Gedichtes, seine Linearität. Im Original und den Nachdrucken von 1972 und 1995 erscheint die Bahn Papier als ein zwar gefaltetes, aber, im Vergleich zu den Seiten eines gebundenen Buches, ununterbrochenes Band. Tatsächlich jedoch ist sie aus fünf Stücken zusammengefügt und mit ihrem Anfang sorgfältig in die linke Seite (verso) eines festen Einbanddeckels aus Karton eingeklebt. Der Einbanddeckel ist auf der Vorderseite schwarz und mit einem weißen Leinenrücken versehen, auf dem der Titel „Octavio Paz / Blanco“ in schwarzer Farbe geprägt ist (Abb. 2). Auf der Rückseite ist der Einband weiß. Der Einbanddeckel selbst besitzt keinen Titel, weist aber mittig ein gelbes Quadrat auf, in das ein Quadrat in schwarzer Farbe eingefügt ist. Auf der Rückseite des Einbanddeckels ist das Quadrat ebenfalls gelb, zeigt jedoch mittig ein weißes Quadrat. Die Gestaltung des Einbandes will semantisch sein. Sie deutet auf der Vorderseite den Ausgangspunkt des Gedichts an, seinen Verlauf vom Nicht-Beschriebenen (vom „en blanco“, das hier schwarz gehalten ist) zum „blanco“, dem Ziel des weißen Quadrats der Rückseite, zu dem man über das Gelb der sich einfindenden Wörter („Amarillo / Cáliz de consonantes y vocales / Incendiadas“)<sup>26</sup> gelangt. Dabei erscheint das gelbe Quadrat der Vorderseite wie auf den schwarzen Grund gelegt, sodass der Eindruck entsteht, es habe sich eigentlich gar nichts bewegt. Paz hat sein Gedicht ur-

---

<sup>25</sup> Octavio Paz: Los signos en rotación, in: Obras completas. Edición del autor, Bd. I, S. 307–344.

<sup>26</sup> In der Übertragung von Fritz Vogelgsang: „gelb: Kelch voller Konsonanten und entflammter Vokale“, vgl. Paz: Suche nach einer Mitte, S. 61. Vielleicht ist es nicht allzu kleinlich anzumerken, dass sich das Adjektiv „incendiadas“ im Original sowohl auf Konsonanten (sie sind im Spanischen grammatisch weiblich) als auch Vokale bezieht, also genauer: „Kelch entflammter Konsonanten und Vokale“.

sprünglich *Sunyata* nennen wollen,<sup>27</sup> in Anlehnung an den Begriff der wesenlosen Leere (weder Leere noch Fülle beziehungsweise sowohl Leere als auch Fülle) des indischen Philosophen Nagarjuna, der im zweiten Jahrhundert n. Chr. den buddhistischen ‚Mittleren Weg‘ begründet hat. Die Erkenntnis der wesenlosen Leere (*Sunyata*), die schon immer besteht, ist auch der Weg des Gedichts *Blanco* von der Leere des Papiers über die sich einstellenden Wörter zur Erkenntnis der Leere alles Seienden, die zugleich Fülle bedeutet, ohne dass sie damit aufhört, Leere (*Sunyata*) zu sein.

### *Blanco* als Leporello

Die einseitig bedruckte Papierbahn mit dem Text von *Blanco* ist dreißig Mal gefaltet, was insgesamt zweiunddreißig nicht nummerierte Segmente ergibt. Der Gedichtstext selbst verteilt sich auf dreiundzwanzig dieser Segmente. Vom Einbanddeckel ausgehend kann man das Gedicht zwar horizontal von rechts nach links aufklappen und den Text damit sozusagen hervorbringen. Da das Leporello aber vertikal ausgerichtet ist, muss es entsprechend gewendet und von oben nach unten gelesen werden. Ließe man die Bahn Papier, was man nicht unbedingt tun sollte, den Deckel öffnend aus dem Einband gleichsam herauslaufen, entstünde eine Spirale mit einer Länge von 5,22 Metern. Auch der inhaltliche Verlauf des komplexen Textes lässt sich als Spirale deuten, ein Verständnis, das der eingelegte Hinweis an den Leser ausdrücklich nahe legt.<sup>28</sup>

Aus der Faltung der Papierbahn ergibt sich eine vielfache Unterbrechung der Linearität des Gedichts. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet, ob die Faltung auch semantisch motiviert ist beziehungsweise semantisch wirkt. In einigen Fällen muss man die Frage bejahen. Dazu führt auch, dass die durch die Faltung als Leporello bewirkten Zäsuren typographisch durch fünf ver-

---

<sup>27</sup> Vgl. seinen Brief an Joaquín Díez-Canedo vom 9. Februar 1967, in: Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 88.

<sup>28</sup> Octavio Paz: *Blanco* (hier „Aviso al lector“): „Aparición, desaparición y reaparición de ciertos temas, presencias, palabras, obsesiones, la forma de *Blanco* es la de la espiral“ (Auftauchen, Verschwinden, erneutes Auftauchen gewisser Themen, Gegenwärtigkeiten, Obsessionen, die Form von *Blanco* ist die der Spirale). Der „Aviso al lector“ stammt allem Anschein nach von Paz selbst. Auch in *Ladera este* muss *Blanco* vertikal gelesen werden, obwohl hier die Darbietung in Form eines Leporellos fehlt und sich rein materiell keine Spirale ergibt.

schiedene Drucktypen, Druckstärken und Druckfarben sowie typotaktisch durch unterschiedliche, nicht nur syntaktische Anordnungen des Wortmaterials akzentuiert werden. Allerdings erscheint dieses Verfahren der Betonung der gefalteten Struktur nicht durchgehend eingehalten zu sein. Es kommt auch vor, dass die Faltung eine Zäsur des Gedichttextes bewirkt, die weder inhaltlich noch typographisch oder typotaktisch (oder durch beide Mittel) aufgegriffen wird. So zum Beispiel in der mittleren Kolumne, wo an einer Stelle die Faltung der Papierbahn die Konjunktion „y“ (und) vom vorangehenden Syntagma trennt: „Castillas de arena, naipes rotos / Y el jeroglífico (agua y brasa) / En el pecho de México caído.“ (Sandiges Kastilien, zerfallene Spielkarten / und die Hieroglyphe (Wasser und Glut) / auf der Brust des gefallenen México).<sup>29</sup>

Nach Paz besteht *Blanco* aus drei Kolumnen. Die mittlere Kolumne beginnt nach der vierten Faltung. Dem Text gehen zwei Motti voran: „By passion the world is bound, by / passion too it is released. (*The Hevajra Tantra*)“, sowie „Avec ce seul objet dont le Néant s'honore. STÉPHANE MALLARMÉ“. <sup>30</sup> Beide erhellen sich im Verlauf der Lektüre des Gedichts. „Passion“ ist die sinnliche Lust. Ihr ist die linke Kolumne des Gedichts zugeordnet. „Le Néant“ verweist auf die mittlere Kolumne und deren Ziel, die

---

<sup>29</sup> Octavio Paz: Suche nach einer Mitte, S. 65. Näher am Original als die Übertragung von Vogelgsang wäre: „Burgen aus Sand, zerrissene Spielkarten“. Mit den „Castillas de arena“ – Kastilien ist das Land der Burgen – wird auf die bekannte Region in Zentralspanien (Altkastilien und Neukastilien) angespielt, im übertragenen Sinne jedoch auf eine Ödnis mit Burgen aus Sand. Mitbedeutet werden die spanischen Ausdrücke „hacer castillos en el aire“ (Luftschlösser bauen) und „hacer castillos de naipes“ (Kartenhäuser errichten). Im Übrigen „zerfallen“ auch bei Paz Spielkarten nicht, sondern werden bzw. sind zerrissen (rotos). Allenfalls könnte man „zusammengefallene Spielkarten“ in Anlehnung an die Vorstellung von einem Kartenhaus sagen, das in sich zusammenfällt.

<sup>30</sup> Das *Hevajra-Tantra* ist ein buddhistisch-tantristischer Initiations- und Meditationstext aus dem achten Jahrhundert n. Chr., der sowohl sprachlich als auch inhaltlich Rätsel aufgibt. Das Zitat, das Paz als Motto verwendet, bezieht sich auf den erotischen Aspekt von *Blanco* und bedeutet übersetzt etwa: „Durch sinnliche Leidenschaft wird die Welt gefesselt, durch sinnliche Leidenschaft wird sie erlöst.“ Das *Hevajra-Tantra* war Paz in der folgenden zweibändigen Ausgabe zugänglich: David L. Snellgrove (Hg.): *The Hevajra Tantra. A Critical Study*. Oxford 1959. Das Mallarmé-Zitat stammt aus dem zweiten Quartett des Sonetts *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* und lautet in der Übersetzung von Gerhard Goebel: „Mit diesem Ding, das einzig sich das Nichts erkoren“, vgl. Stéphane Mallarmé: Gedichte. Zweisprachig neu übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitwirkung von Frauke Bünde und Bettina Rommel. Gerlingen 1993, S. 125. Paz hat das Sonett von Mallarmé ins Spanische übertragen: Octavio Paz: *Versiones y diversiones* (Versionen und Abweichungen). México-Stadt 1974, S. 23.

„Sunyata“, auch wenn der Begriff „Néant“ bei Mallarmé nicht buddhistisch verstanden wird, sondern sich auf die Nichtigkeit des Dichtens im Symbol der abwesenden Meeresschnecke bezieht, „ce seul objet“, mit dem der Meister, um Tränen zu schöpfen, sich zum Styx begeben hat. Die linke Kolumne ist dem Akt der körperlichen Vereinigung gewidmet. Die rechte Kolumne entfaltet dazu ‚kontrapunktisch‘ (der Ausdruck stammt von Paz und besitzt eher metaphorischen Charakter) vier Arten sinnlichen Vermögens: die Empfindung, die Wahrnehmung, die Einbildungskraft und das Verstehen.

Auf dem Segment nach der achten Faltung begegnen sich mittig, kursiv gesetzt, die linke Kolumne des Textes in schwarzen und die rechte Kolumne in roten Lettern (Abb. 3). Beide Kolumnen sind überdies durch einen schmalen leeren Raum in der Mitte voneinander getrennt. Danach fließen beide Kolumnen gleichsam in einem Vers der mittleren Kolumne zusammen, der wieder recte gestellt ist. Anschließend setzt die mittlere Kolumne das Gedicht fort. Die Zäsur, die durch die Faltung bewirkt wird, ist auf diesem Segment des Gedichts auch inhaltlich repräsentiert. Ebenso verhält es sich nach der zwölften Faltung (Abb. 4). Mit der sechzehnten Faltung werden die linke und die rechte Kolumne typotaktisch unmittelbar aneinander geschoben (linksbündig), was den Aspekt der Simultaneität des Textes gegenüber seiner Linearität verstärkt. Nach der einundzwanzigsten Faltung laufen beide Kolumnen schließlich wieder auseinander und schließt sich die mittlere Kolumne an (Abb. 5). Dort, wo die rechte und die linke Kolumne auftreten, fallen inhaltliche und durch Faltung bewirkte Zäsur immer zusammen. Nicht so im Falle der mittleren Kolumne, wo Faltung und Inhalt, wie oben beschrieben, auseinander treten können.

In seiner Einführung zur Aufnahme von *Blanco* in den Gedichtband *Ladera este* bemerkt Paz:

Como no ha sido posible reproducir aquí todas las características de la edición original de *Blanco* (México 1967), señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. [...] A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra espacial: las distintas partes que lo componen están distri-

buidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala...<sup>31</sup>

Da es hier nicht möglich war, alle Merkmale der Originalausgabe von *Blanco* (México 1967) wiederzugeben, weise ich darauf hin, dass das Gedicht wie eine Abfolge von Zeichen auf einer einzigen Seite gelesen werden sollte. In dem Maße wie die Lektüre voranschreitet, entfaltet sich die Seite, ein Raum, der in seiner Bewegung den Text erscheinen lässt und der ihn, in gewisser Weise, hervorbringt. [...] Dieser zeitlichen Anordnung, die die Form ist, die das Gedicht in seinem Verlauf annimmt: seiner Abfolge, entspricht eine andere, räumliche: Die verschiedenen Teile, aus denen es sich zusammensetzt, sind wie die Felder, Farben, Symbole und Figuren eines Mandala angeordnet...

In Anknüpfung an diese Bemerkungen, so scheint es, hat der brillante Essayist und Paz-Übersetzer Eliot Weinberger *Blanco* als Mandala interpretiert (Abb. 6).<sup>32</sup> Er sieht in dem Text die Repräsentation eines Stupa, eines jener buddhistischen Bauwerke mit einer in den Himmel ragenden Spitze, die im Uhrzeigersinn umrundet werden und der Meditation dienen. Stupas gibt es auch im Kleinformat für Tische und Altäre. Im Zentrum von *Blanco*, verstanden als Stupa, so Weinberger, würden sich kreisförmig Anfang und Ende der mittleren Kolumne des Gedichtes befinden. Daran schlossen sich die weiteren Teile der zentralen Kolumne an, nach oben (I), nach rechts (II), nach links (III), nach unten (IV), jeweils angereichert durch die rechte oder linke Kolumne des Textes. In der Mitte läge das Ziel des Gedichtes (V). Dieses Schema könne man auch auf die das Leporello abschließenden „Notas“ zur Lektüre des Textes am Ende von *Blanco* beziehen:

I (Norte) corresponde al amarillo, al fuego y a la sensación; II (Este) al rojo, al agua y a la percepción; III (Oeste) al verde, la tierra y la imaginación; IV (Sur) al azul, al aire y al entendimiento. V, probablemente, corresponde al blanco, el color del Absoluto.<sup>33</sup>

I (Norden) entspricht dem Gelb, dem Feuer und der Empfindung; II (Osten) dem Rot, dem Wasser und der Wahrnehmung; III (Westen) dem Grün, der Erde und der Einbildungskraft; IV (Süden) dem Blau, der Luft und dem Verstehen. V entspricht, wahrscheinlich, dem Weiß, der Farbe des Absoluten.

---

<sup>31</sup> Octavio Paz: *Ladera este*, S. 145.

<sup>32</sup> Eliot Weinberger: *Paz en la India*, in: Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 189–202.

<sup>33</sup> Ebd., S. 195.

Weinberger fügt seinem Verständnis von *Blanco* als Mandala noch einige weitere Gedanken hinzu, sieht jedoch auch, dass es dem Gedicht nicht ganz gerecht wird:

La dificultad de imitar un mandala con un poema, aunque los dos se desarrollen en el tiempo, es que el poema tiende a proceder verticalmente, en tanto el mandala se mueve en cuatro direcciones al la vez.<sup>34</sup>

Die Schwierigkeit, ein Mandala mit einem Gedicht nachzuahmen, besteht darin, auch wenn beide sich in der Zeit entwickeln, dass das Gedicht dazu neigt, vertikal voranzuschreiten, während das Mandala sich gleichzeitig in vier Richtungen bewegt.

Wie zu sehen ist, erkennt Weinberger das Problem, seine Interpretation von *Blanco* als Mandala, das ja kreisförmig angelegt ist, mit der vertikal expandierenden Darbietung des Textes in Einklang zu bringen; aber er lässt auch mehreres unbeachtet, wie das langsame Aufsteigen des dichterischen Wortes als Absteigen in einen Schacht in der mittleren Kolumne oder den erotischen Aspekt des Textes. Auch das Verhältnis von Linearität und Simultaneität in *Blanco* wird nicht wirklich erfasst. Tatsächlich bewegt sich das Mandala als Artefakt ja nicht, sondern verharrt in seiner Bildlichkeit. Nur die darauf gerichtete Meditation kann sich diskursiv entfalten, vielleicht sogar, wenn wohl auch nicht gleichzeitig, in verschiedene Richtungen. Aber die Tatsache, dass *Blanco* als Leporello gestaltet ist, wird von Weinberger, obwohl sie durchaus ungewöhnlich ist, nicht beachtet.

Differenzierter argumentiert Enrico Mario Santí, der die Möglichkeit, *Blanco* entweder als fortlaufenden Text oder als Mandala zu lesen, zusammen denkt.<sup>35</sup> Sein Ausgangspunkt ist eine Beschreibung des Gedichtaufbaus in dem schon erwähnten Vortrag *Cuarenta años de escribir poesía*, in dem Paz sechs Segmente in *Blanco* unterscheidet, die vierzehn Gedichte ergeben.<sup>36</sup> Die Einteilung des Textes in Abschnitte, die dem Modell eines Mandalas folgt, bezeichnet Santí als vertikal und räumlich: „[...] organiza el texto a partir de imágenes superpuestas con un principio y un final cuyos temas son el silencio antes y después de la palabra, respectivamente“<sup>37</sup> (sie

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 197.

<sup>35</sup> Santí: Salida, S. 279ff.

<sup>36</sup> Ebd., S. 280ff.

<sup>37</sup> Ebd., S. 282.

ordnet den Text nach übereinander gelegten Bildern mit einem Anfang und einem Ende, deren Thema das Schweigen vor und nach dem Wort ist). Die Anordnung von *Blanco* als ein fortlaufender Text wird von Santí hingegen als horizontal und zeitlich aufgefasst: „[...] organiza el texto a partir de temas discursivos donde el del silencio antes y después de la palabra es uno más dentro de un repertorio de opciones que ejerce el lector“<sup>38</sup> (sie ordnet den Text nach aufeinander folgenden Themen, unter denen das Thema des Schweigens vor und nach dem Wort nur eine von mehreren Optionen darstellt, die der Leser wählt). Santí fährt fort:

La división por partes es un „apoyo para la meditación“ que relaciona e integra conjuntos de imágenes. La división por lecturas es una obra abierta en la que el lector, al escoger un texto sobre otros, distingue y disgrega conjuntos de imágenes. La división por partes, que refuerza la presencia del autor, provee al texto de unidad orgánica: el texto se convierte en un solo poema total. La división por lecturas, que refuerza la presencia del lector, favorece una pluralidad de temas: el texto es una serie de poemas fragmentados.<sup>39</sup>

Die Unterteilung nach Abschnitten dient als „Bezugspunkt für die Meditation“, die eine Gruppe von Bildern zueinander in Beziehung setzt und vereint. Die Unterteilung nach Arten der Lektüre ist ein offenes Werk, in dem der Leser, indem er einen Text vor den anderen auswählt, eine Gruppe von Bildern unterscheidet und trennt. Die Unterteilung nach Abschnitten, die die Präsenz des Autors verstärkt, verleiht dem Text organische Einheit: der Text wird zu einem einzigen Gedicht. Die Segmentierung nach Arten der Lektüre, die die Gegenwart des Lesers verstärkt, begünstigt eine Vielfalt von Themen: der Text bildet eine Serie von einzelnen Gedichten.

Auch Santí beschäftigt sich nicht mit der Darbietung von *Blanco* als Leporello. Betrachtet man, um diesem Mangel abzuhelfen, die Unterteilung des Gedichtes, die Paz in *Cuarenta años de escribir poesía* vornimmt, so ergibt sich ein erster Texteschnitt nach „Cáliz de consonantes y vocales / Incendiadas“. Er liegt exakt an der Trennlinie einer Faltung des Leporellos. Auch die folgenden Einschnitte werden durch Faltungen markiert. Es scheint, dass die Faltungen die Segmentierung des Gedichts, die der Autor in *Cuarenta*

---

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd., S. 282f. Santí verknüpft des Weiteren den Aufbau von *Blanco* als Mandala bzw. alternativ als fortlaufenden Text mit Jakobsons Sprachachsen der Selektion und der Kombination, worauf ich, weil der Gedanke nichts mit der Anordnung des Gedichts als Leporello zu tun hat, aber auch aus Platzgründen, nicht eingehe.

*años de escribir poesía* vornimmt, unterstreichen. Allerdings erfüllt nur eine kleine Zahl von Faltungen diese Funktion, sodass man sich fragen könnte, welche Funktion die übrigen Faltungen von diesen unterscheidet.

In dem phantasievollen, gelegentlich aber auch pathetischen Aufsatz von Frederick R. Worth hingegen steht die Darbietung von *Blanco* als Leporello, zusammen mit Blaise Cendrars' und Sonia Delaunays simultanem Poème-Image *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) im Mittelpunkt.<sup>40</sup> Mit Worths Aufsatz möchte ich meine Betrachtung zu *Blanco* wenn nicht beenden, so doch schließen.

Für Worth ist der Akt des Entfaltens, das meint auch das traditionelle Umblättern einer Seite, wesentlich für jedes Gedicht, sei es, dass es als Leporello erscheint oder nicht: „In the case of an accordion-fold poem, however, the primacy of pleated folds cannot be overstated, for these folds constitute an indispensable infrastructure that both enables and promotes the physical opening and closing of the poem. Needless to say, they are also the poem's primary metaphor.“<sup>41</sup> Verglichen mit dem ‚Poem/Image‘ von Cendrars und Delaunay mache sich Paz das schöpferische Potenzial, das der Spannung zwischen Bewegung und Erstarren, Inhalt und Bedeutung, Ganzem und Fragment, Wort und Schweigen inhärent ist und die Darbietung von *Blanco* als Leporello prägt, zunutze. Am Ende des Gedichtes blickten der Leser oder die Leserin auf das nun leere und schweigende Blatt Papier – tatsächlich endet *Blanco* nach der letzten Faltung mit einem unbedruckten Segment – und erkennen dieses als das des Beginns: „The poem opened up and now it has shut, just as we physically close the accordion-fold structure that is the vehicle.“<sup>42</sup>

Worth vergleicht die Rezeption von *Blanco* mit dem Spielen eines Akkordeons, durch das im körperlichen Akt des Auseinander- und Zusammenziehens Töne erzeugt werden, so wie *Blanco* durch die Körperlichkeit des Faltens und Entfaltens der bedruckten Bahn Papier Lettern, Wörter und Verse hervorbringe. Darüber hinaus beschreibt er die Lektüre von *Blanco* als ein

---

<sup>40</sup> Frederick R. Worth: Poems that Open and Shut. The Accordion-Fold Creations of Blaise Cendrars and Octavio Paz, in: *Consciousness. Literature & the Arts* 14,3 (Dec. 2013), S. 1–49, <<https://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdinkgrafe/archive/worth.pdf>> (letzter Zugriff am 21.1.2017). Zu diesem Leporello vgl. auch den Beitrag von Ulrich Ernst in diesem Band.

<sup>41</sup> Ebd., S. 9.

<sup>42</sup> Ebd., S. 17.

Wandern, worin er sich mit Hugo J. Verani trifft, der die Dichtung von Octavio Paz insgesamt unter diese Metapher subsumiert.<sup>43</sup> Für Worth beginnt und endet kein Gedicht so emphatisch und entfaltet keine solche Macht der Sprache wie in der Darbietung als Leporello. Gedichte dieser Art unterscheiden sich demnach grundlegend von anderen Gedichten: „Far from being static verbal monoliths, they are unique creations conceived within a visual space, a dynamic space of kinetic movement and changing ideas and colors. In these rare poems, space and text together constitute a unique vision.“<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Hugo J. Verani: *Octavio Paz: el poema como caminata*. México-Stadt 2013.

<sup>44</sup> Worth: *Poems that Open and Shut*, S. 37.

Abbildungen

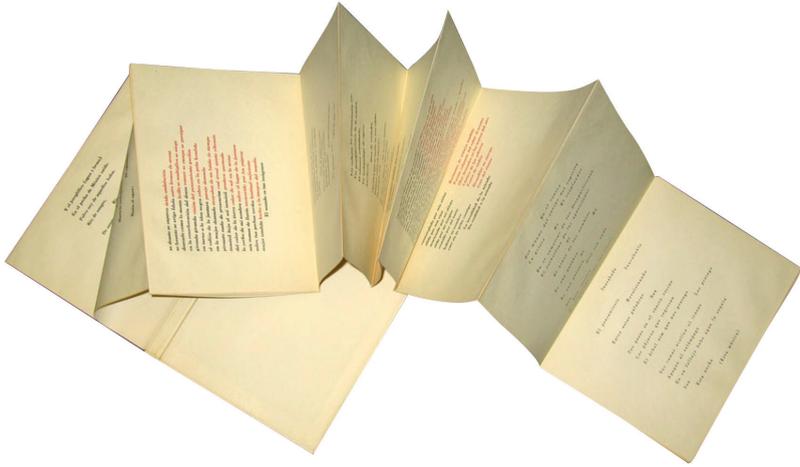


Abb. 1: Octavio Paz: *Blanco* (1967).



Abb. 2: Octavio Paz: *Blanco* (Umschlag).

Octavio Paz: *Blanco* – ein ‚poema en acordeón‘

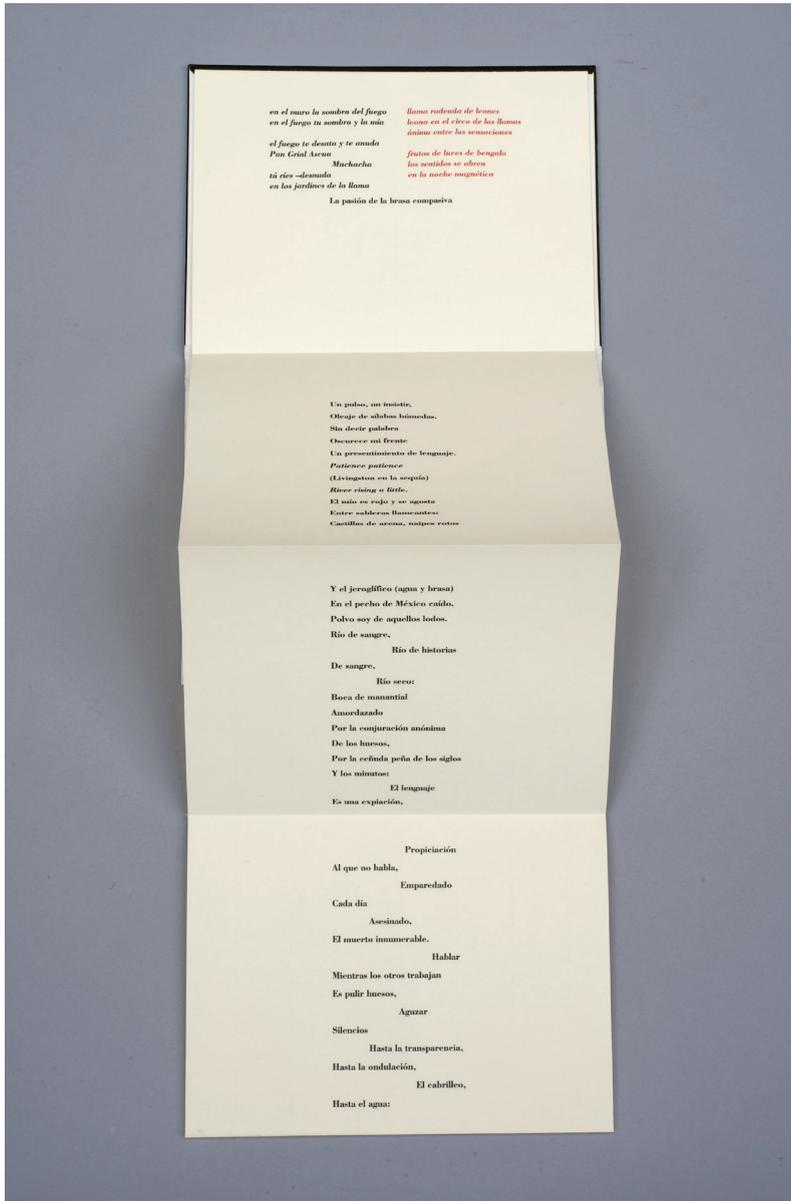


Abb. 3: Octavio Paz: *Blanco* (1967, Detail),  
oben ist das Segment nach der 8. Faltung zu sehen.



Abb. 4: Octavio Paz: *Blanco* (1967, Detail),  
das dritte Segment zeigt die Passage nach der 12. Faltung.

Octavio Paz: *Blanco* – ein ‚poema en acordeón‘

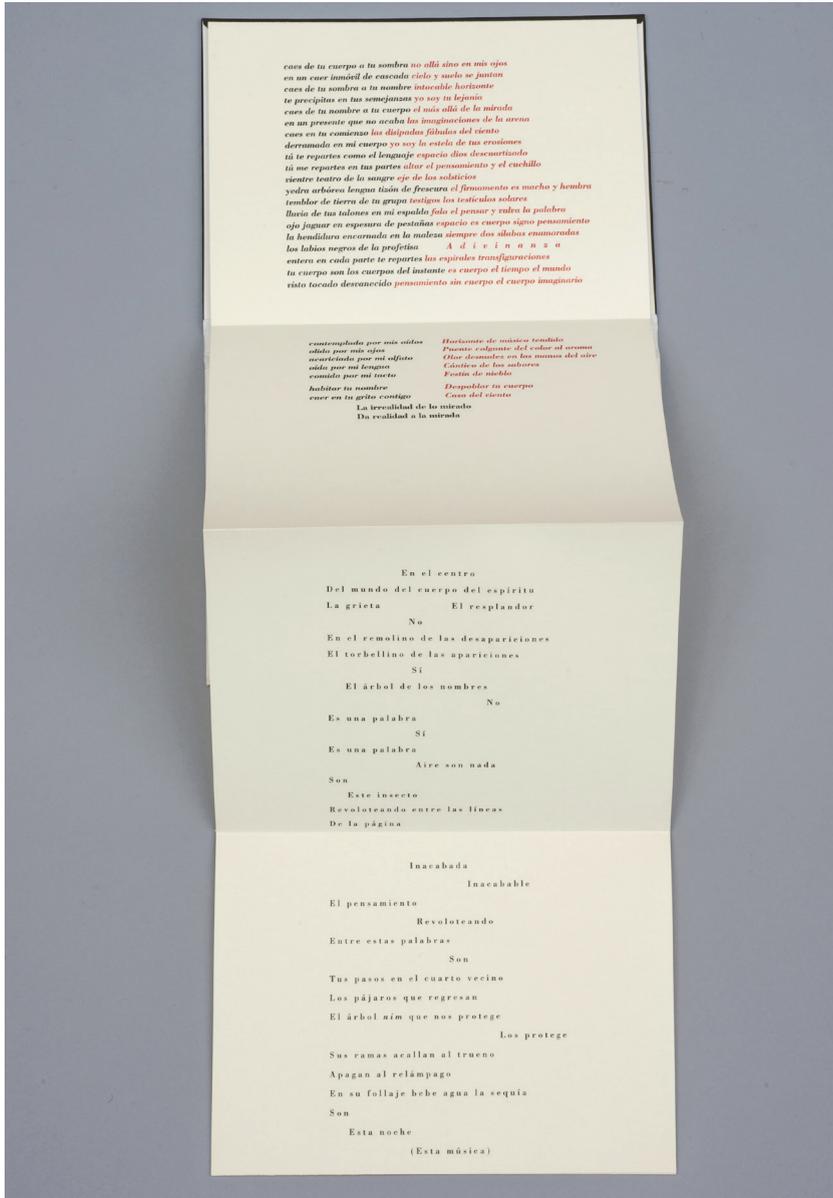


Abb. 5: Octavio Paz: *Blanco* (1967, Detail),  
 oben ist die Passage nach der 20. Faltung zu sehen.

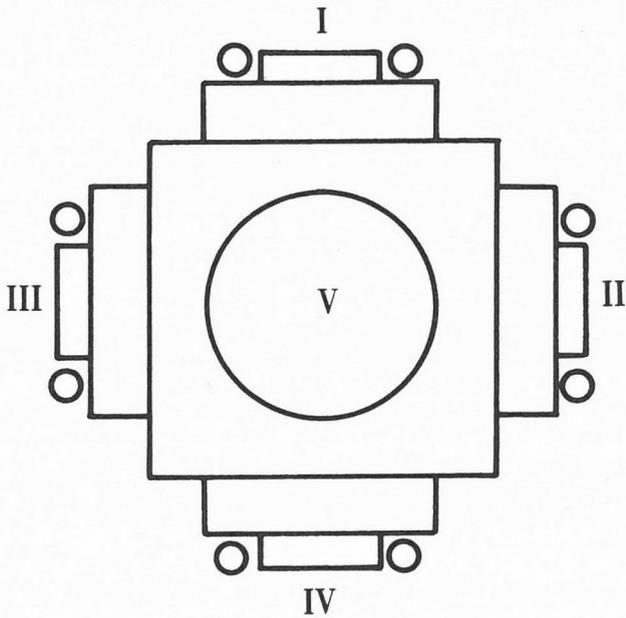


Abb. 6: Graphische Darstellung des Aufbaus von *Blanco*, wie es sich nach Eliot Weinberger als Stupa darstellt.