

Nicanor Parra

Nicanor Parra Sandoval wurde am 5.9.1914 in San Fabián de Alico bei Chillán, im Süden Chiles geboren. Wenngleich er in bescheidenen Verhältnissen aufwuchs, wurde ihm eine musisch affine Erziehung zuteil, von der auch seine jüngeren, der Folklore verschriebenen Geschwister Roberto und Violeta Parra profitierten. Ein Stipendium ermöglichte ihm 1932 den Besuch des renommierten Internates Nacional Barros Arana. Ein Jahr darauf schrieb er sich für die Studiengänge Mathematik und Physik an der Universidad de Chile ein. Von 1943 bis 1945 erhielt er ein Postgraduiertenstipendium für Physik an der Brown University (Providence, Rhode Island). Anschließend war er Professor für Mechanik (bis 1999) und stellvertretender Direktor der Fakultät für Mathematik und Physik an der Universidad de Chile. Von 1949 bis 1951 gab ein weiteres Stipendium der University of Oxford Möglichkeit zu Studien der Kosmologie. Er machte zahlreiche Vortragsreisen nach Cuba und China, in die USA, die Sowjetunion und nach Europa. 1960 kam es zur Bekanntschaft mit Lawrence Ferlinghetti und Allen Ginsberg. Ab 1965 war Parra Juror des kubanischen Kulturinstituts Casa de las Américas. Die Casa de las Américas entsagte ihm 1970 das Amt, nachdem er in Begleitung einer Delegation von lateinamerikanischen Schriftstellern von der US-amerikanischen *first lady* Pat Nixon ins Weiße Haus eingeladen wurde. Seit 2003 war er Ehrenprofessor für Kreative Literatur an der Universidad Diego Portales. 1995 gab es die erste Nominierung für den Literaturnobelpreis auf Vorschlag einer von Marlene Gottlieb (Columbia University, New York) geleiteten, aus 360 US-amerikanischen Professorinnen und Professoren der Literaturwissenschaft bestehenden Kommission. Weitere Vorschläge für eine Literaturnobelpreisprämierung kamen seitens der Universidad de Concepción (1997) und der Universidad de Chile (2000). Parra war Mitglied der Academia Chilena de la Lengua, Ehrendoktor der Brown University (1991), der Universidad de Concepción (1996), der Universidad del BíoBío (2000) und Honorary Fellow der University of Oxford (2000). Er starb am 23. 1. 2018.

* 5. September 1914

† 23. Januar 2018

von Nils Bernstein

Preise

Auszeichnungen: Premio Municipal de Santiago (1938 und 1955); Premio de Poesía Juan Said (1953); Premio del Sindicato de Escritores de Chile (1954); Premio Nacional de Literatura (1969); Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (1991); Premio Prometeo de Poesía (1991); Premio Luís Oyarzún (1997); Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2000); Premio Bicentenario (2001); Cervantespreis(2011).

Essay

Spätestens seit seinem literarischen Durchbruch mit „Poemas y antipoemas“ (Gedichte und Antigedichte; 1954) stilisierte sich Parra konsequent als Gegenpol zu chilenischen und lateinamerikanischen Literaturströmungen.

Seine Selbsterkennung zum Antipoeten fernab von lyrisch überhöhtem Pathos war zumindest bis zu der Veröffentlichung der „Artefactos“ (1973) stets mit Innovationen lyrischer Formen verbunden. Doch sind die literarischen Anfänge Parras noch in eher herkömmlicher bis epigonaler Weise Vorgängern der Moderne verbunden. Parras erste, 29 Gedichte enthaltene Buchveröffentlichung „Cancionero sin nombre“ (Liederbuch ohne Namen) ist in Hinblick auf Diktion, Humor, Personencharakterisierung und narrative Struktur kenntlich an Federico García Lorca orientiert. Trotz der offenbaren Parallelen wurde das Buch von der Kritik ausgesprochen positiv aufgenommen und mit dem renommierten Premio Municipal de Santiago ausgezeichnet. Bei einer Lesung in Chillán im Jahre 1939, bei der Parra das in der Anthologie „8 nuevos poetas chilenos“ (8 neue chilenische Poeten) enthaltene Gedicht „Canto a la escuela“ (Gesang auf die Schule) vortrug, war auch die spätere chilenische Nobelpreisträgerin (1945) Gabriela Mistral anwesend. Die Dichterin – und Pädagogin – war von dem Gedicht solchermaßen beeindruckt, dass sie Parra als den „künftigen Poeten Chiles“ lobte. Obwohl „Cancionero sin nombre“ eine positive Wirkung zu verzeichnen hatte, löste sich Parra mehr und mehr von dieser konventionell gehaltenen Lyrik.

Noch vor der Veröffentlichung der „Poemas y antipoemas“ ist eine Produktion von Literatur und Kunst feststellbar, die mit Traditionen bricht. Dies ist nicht nur der Fall bei den „Quebrantahuesos“ (Knochenbrecher), den wöchentlich wechselnden Collagen, die Parra 1952 über ein Jahr lang gemeinsam mit jüngeren Dichtern und Künstlern in zwei hoch frequentierten Straßen des Zentrums von Santiago aushing, worüber das breit rezipierte Boulevardblatt „Las Últimas Noticias“ auf der Titelseite berichtete. Auch bei der literarischen Betätigung jenseits der Lyrik lässt sich die bewusste Abwendung von literarischen Gewohnheiten feststellen. Obgleich Parra von mehreren „Versuchen in Prosa“ berichtet, finden sich im Frühwerk lediglich drei publizierte Texte außerhalb der Gattung gebundener Rede. Einzig der kurze, vom Autor selbst als „Anti-Erzählung“ bezeichnete Text „El gato en el camino“ (Die Katze auf dem Weg) lässt die Entfaltungskraft des späteren lyrischen Werkes erahnen. Die auktorial gehaltene Erzählung handelt von einer streunenden Katze, die zwar einen Besitzer hat, sich aber wiederholt verläuft und von potenziellen Neubesitzern stets abgewiesen wird. Absurderweise wird sie dabei gar nach Nicaragua und Frankreich verschlagen. Doch handelt es sich nicht um ein Märchen oder eine Fabel, denn die kurz gehaltenen, ausschließlich das knappe Geschehen gerafft skizzierenden Sätze vermitteln keinerlei Moral. Ergebnis der belanglosen Begebenheiten ist, dass die von allen verwiesene Katze sich wieder auf den Weg macht. Die verstörende Erzählung endet mit einer im Text mehrmals leicht abgewandelt wiederholten, satirisch ästhetisierenden Naturbeschreibung, einem absurden Leitmotiv, das keinerlei Funktion übernimmt: „Auf den Wegkrümmungen funkelten die Kreisel, umgerührt von Teelöffeln. Von den haufenweise vorhandenen matschigen Steinen hoben sich die Knospen von Klee ab. Die Mücken waren die Freunde der Katze.“ Der Text war 1935 Parras erster Beitrag für die gemeinsam mit Jorge Millas und Carlos Pedraza herausgegebene Zeitschrift „Revista Nueva“, der zu einem Eklat zwischen den drei Herausgebern führte. Jorge Millas wehrte sich gegen die Veröffentlichung der „Anti-Erzählung“. Als Pedraza sich mit Parra solidarisierte und damit drohte, bei Einhaltung des Publikationsverbotes auch seine Illustrationen zurückzuziehen, willigte Millas ein, sodass sowohl die Illustrationen Pedrazas als auch Parras „Die Katze auf

dem Weg“ erscheinen konnte. Aufgenommen in die zweite und letzte Nummer der „Revista Nueva“ von 1936 wurde auch Parras mit dem Untertitel „novellistische Tragödie“ versehener Text „Der Engel“. In dem von Parra als „Chaos, jedoch hin und wieder mit Blitzen“ bezeichneten Text, der unter dem Lektüreeinfluss Luigi Pirandellos entstanden sein soll, verweben sich lyrische, epische und dramatische Elemente. Die Szenenanweisung und Bühnenbeschreibung ist mit ihren absonderlichen Vorgaben aufs Genaueste festgelegt, selbst hinsichtlich des Geruches: „der eines Erdbeergartens, beziehungsweise der einer Eisenbahnstation“. In teilweise absurdem, teilweise surrealistischem Duktus schließt sich die apotheotische Engelwerdung zunächst eines Windhundes und anschließend des Protagonisten Leopoldos an. Der Text ist durchzogen von in freien Versen gehaltenen lyrischen Versuchen. Auch die kurze Erzählung „Tomás oder Der Helfer des Herbstes“ ist bis zur Herausgabe der Gesammelten Werke Parras nicht in Buchform erschienen. Sie ist erstmals in der elften Nummer der Zeitschrift „Aurora de Chile“ vom 5. Juni 1939 veröffentlicht. In angestrengt künstlicher Sprache, durchzogen mit konventionellen Vergleichen einer vermeintlichen lyrischen Überhöhung (etwa „wie die Motoren, die den Drahtseilbahnen von Valparaíso Leben einflößen“) wird vermittelt, wie Tomás Gefallen daran findet, Orangenbäume zu entblättern. Wie bereits bei „Die Katze auf dem Weg“ parodiert Parra gewisse literaturgeschichtliche Stereotype. Tomás findet zwar Gefallen am „Thema der Liebe“, vergnügt sich mit „entkleideten Mädchen und der Poesie“, unternimmt „wie alle großen Männer“ einen halbherzigen Suizidversuch, doch schließlich ist er ein ganz normaler Durchschnittsmensch. Auf diese Weise unterminiert die Kurzerzählung die ästhetischen Muster des Adoleszenz- und Entwicklungsromans, die inhaltlich anklingen.

Mit seiner zweiten Buchveröffentlichung legte Parra sein wirkungsmächtigstes Werk vor. Zwischen dem Erscheinen von „Cancionero sin nombre“ und „Poemas y antipoemas“ liegen siebzehn Jahre. Parra war zu diesem Zeitpunkt bereits 40 Jahre alt und legte zwischenzeitlich einige Gedichte vor, die in Anthologien aufgenommen wurden („8 nuevos poetas chilenos“ (1939), Tres poetas chilenos (Drei chilenische Dichter; 1942) beide hg. von Tomás Lago, „13 poetas chilenos“ (13 chilenische Dichter; 1948) hg. von Hugo Zambelli.) Die in diesen Anthologien vertretenen Dichter haben die Gemeinsamkeit, dass sie sich von einer „hermetischen Avantgarde“ absetzen wollten, wie sie von jenen etablierten Dichtern repräsentiert wurde, die in der für die chilenische Literaturgeschichte relevanten Sammlung „Antología de poesía chilena nueva“ (Anthologie der neuen chilenischen Poesie), 1935 hg. von Eduardo Anguita und Volodia Teitelboim, zu finden waren. Parra schloss sich bereits in der Parenthese zwischen seinem ersten und zweiten Buch dieser unter dem Schlagwort „Poetas de la claridad“ (Poeten der Klarheit) subsumierten Dichtergruppierung an. In seinem 1958 gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Poetas de la claridad“ erklärt Parra rückblickend: Im Gegensatz zu „den kreationistischen, den dem freien Vers anhängenden, hermetischen, onirischen, priesterlichen Dichtern repräsentierten wir eine Art von spontanen, natürlichen Dichtern, erreichbar für ein breites Publikum.“ Die Tendenz zur Klarheit spricht für eine einfach gehaltene Syntax, einen einfachen Sprachgebrauch, der vor dem Rückgriff auf alltägliche Wendungen, folkloristische Elemente und Sprichwörter nicht zurückschreckt. Nicht allein formal, auch thematisch wendet sich das Antigedicht von pompösen

Naturbeschreibungen ab, wie sie typisch für die bei Anguita und Teitelboim auffindbaren Lyriker sind, darunter Vicente Huidobro, Pablo de Rokha und Pablo Neruda. Charakteristisch für die Antipoesie hingegen sind Situationen aus dem städtischen Alltagsleben, die den einem mannigfaltig angelegten Milieu entstammenden lyrischen Sprechinstanzen beim Vagabundieren durch Parks, Bars oder Friedhöfe widerfahren.

Die „Poemas y antipoemas“ sind in drei Sektionen unterteilt: die „neoromantischen“ Gedichte des ersten Teils, die Gedichte des Überganges im zweiten Teil und schließlich die eigentlichen Anti-Gedichte. Der Titel hat einerseits einen literatugeschichtlichen Bezug, da er inspiriert wurde von Henri Pichettes surrealistischer Gedichtsammlung „Apoèmes“ (1947). Andererseits gibt es einen naturwissenschaftlichen Bezug Parras zur Physik, denn er dachte bei dem Titel, der andere Ideen wie „Oxford 1950“ oder „A pan y a agua“ in den Hintergrund treten ließ, an „positive und negative Ladungen“, an „Protonen und Elektronen“. Hinter dieser Polarisierung stecken wiederum poetologische Vorstellungen. Poesie bedeutet für den Antipoeten, ein „Leben durch Wörter zu kreieren“. Zum Leben gehöre „nicht allein die Schönheit, sondern auch das Hässliche“ (Parra in Benedetti). Darüber hinaus ist „Poemas y antipoemas“ als Reaktion auf kanonisierte Literatur, insbesondere auf den Dichter-Übervater Neruda zu verstehen: „So, wie man in der Physik von einem Ohm oder einem Newton spricht, sprach man in der Poesie von einem Neruda und so handelte es sich darum, herauszufinden, wie viele Nerudas in jedem neuen Poeten steckten“ (Parra in Piña). Pablo Nerudas „Odas elementales“ („Elementare Oden“) mit hymnischen, teilweise unfreiwillig komischen Gesängen auf das Holz, das Brot oder die Zwiebel erschienen ebenso 1954. Parras „Oda a unas palomas“ („Ode an ein paar Tauben“) liest sich mit ihren gewagten Vergleichen geradezu wie eine Parodie. „Que divertidas son / Estas palomas que se burlan de todo, / Con sus pequeñas plumas de colores / Y sus enormes vientres redondos. Pasan del comedor a la cocina / Como hojas que dispersa el otoño / Y en el jardín se instalan a comer / Moscas [...] Más ridículas son que una escopeta / O que una rosa llena de piojos.“ (Wie witzig sind / diese Tauben, die sich über alles lustig machen / Mit ihren kleinen bunten Federn / Und ihren enormen runden Bäuchen. / Sie durchqueren das Wohnzimmer hin zur Küche / Wie Blätter, die der Herbst zerstreut / Und im Garten schicken sie sich an / Fliegen zu fressen. [...]) Lächerlicher sind sie als eine Flinte / Oder eine Rose voll von Läusen.) Dennoch sollte man Neruda nicht als den Antipoden Parras schlechthin überbewerten. Rein textuell finden sich zahlreiche Kontraste zwischen den beiden Dichtern, doch ist die Antipoesie durchaus als eigenständige, wenngleich von intertextuellen Allusionen durchzogene Literatur, die Neruda anfänglich gar protegierte. Der Klappentext der Erstausgabe der „Poemas y antipoemas“, in dem er den „großen Troubadour“ lobt, war von Neruda geschrieben. Bei der Neuauflage ließ Parra den Text streichen, um sich von dem „Maßstab Neruda“ zu emanzipieren. Darüber hinaus ist in dem Parra zu Ehren seines 90. Geburtstags gewidmeten Themenheft der Satire-Zeitschrift „The Clinic“ die von Parra bestätigte Anekdote überliefert, dass Neruda den Koffer mit den Manuskripten der „Poemas y antipoemas“ rettete.

Parra überlässt den Leser nicht ohne Warnung in die Sektion der Anti-Gedichte, für die die Gedichte „Los vicios del mundo moderno“ („Die Laster der modernen Welt“), „La vibora“ („Die Viper“), „La trampa“ (Die Falle) oder

„Soliloquio del individuo“ (Selbstgespräch des Einzelwesens) paradigmatisch sind. Es ergeht eine metapoetische „Advertencia al lector“ (Warnung an den Leser), die zugleich einige Merkmale der Antipoesie umschreibt: „El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos [...] Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse: / La palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte, / Menos aún la palabra dolor, / La palabra torcuato. / Sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡Ataúdes! Útiles de escritorio! / Lo que me llena de orgullo / Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.“ (Der Autor geht nicht auf die Beschwerden ein, die seine Schriften hervorrufen können [...] Den Hütern des Gesetzes zufolge dürfte dieses Buch nicht veröffentlicht werden: / Das Wort Regenbogen erscheint nicht darin, / Weniger noch das Wort Schmerz / Das Wort Torquato. / Tische und Stühle hingegen kommen haufenweise vor, / Säрге! Schreibutensilien! / Was mich mit Stolz erfüllt / Denn meiner Ansicht nach, ist der Himmel dabei, in Stücke zu zerfallen.) Im abschließend zitierten Vers wird die deutlich negative *conditio humana* der Antipoesie deutlich, die auch in anderen Versen anklingt („La vida no tiene sentido“ (Das Leben hat keinen Sinn), „El mundo es un gran cloaca“ (Die Welt ist eine große Kloake). In seiner bereits 1972 vorgelegten Monografie zur „Deutung aus weltanschaulicher Sicht“ erklärt Thomas Brons, dass in dieser Version der *contemptus-mundi*-Dichtung alle zwischenmenschlichen oder gesellschaftlichen Werte verfallen. Liebe, Religion oder Politik sind „vollkommen durch Ressentiments und Angst gestört.“ Ob gegen den statuierten Werteverfall immer ein probates Mittel gewählt wird und das Erwähnen von Tischen und Stühlen den Himmel vor dem Herabstürzen bewahren wird, mag bezweifelt werden. In anderen Gedichten dient die Handlungsweise als Remedium in der kloakenhaften Welt für einen absurden Humor. Die Konsequenz ist: „Por todo lo cual cultivo un piojo en mi corbata“ (Aus all diesen Gründen beherberge ich eine Laus in meiner Krawatte). Die zitierte „Advertencia“ enthält außerdem eine entschiedene Absage an für Lyrik übliche Feierlichkeit, an syntaktische oder lexematische Ausgefallenheit. Doch ist eine gewisse literarische Vorbildung notwendig, um die zahlreichen Anspielungen zu erkennen. Die Figuration des Antipoeten ist trotz der definitiven Absage an okzidentales Kulturgut wie den „Tractatus von Wittgenstein“, „Aristophanes“ oder Nietzsche und trotz der Parodien auf Pablo Neruda, Vicente Huidobro oder Jorge Luis Borges nicht gleichzeitig die Verneinung eines *poeta-doctus*-Konzeptes. Gerade die Negation macht die – wenn auch nur oberflächliche – Kenntnis der aufgezählten Themen für den Leser unverzichtbar und die Lektüre der Antipoesie zu einem intellektuellen Vergnügen. Darüber hinaus bestätigt die Juxtaposition konträrer Elemente, dass es sich bei der Anti-Poesie nicht etwa um eine Un-Poesie handelt, wie auch die chilenischen Literaturwissenschaftler Iván Carrasco und Federico Schopf betonen. Die Reise durch das Inferno („El viaje por el infierno“) wird weder in Begleitung Dantes noch Vergils, sondern schlicht auf einem Fahrrad unternommen. Die Unvollkommenheit des „Galán imperfecto“ besteht darin, dass er sich der Zeitungslektüre widmet, während seine Frau das Grab des Vaters von Unkraut befreit. Im Widmungsgedicht „Palabras a Tomás Lago“ erklärt die Sprechinstanz, dass sie den im Titel Genannten das erste Mal am weihevollen Grab des Vaters sah, wie er ein „kaltes Huhn“ verzehrte.

Zwar erklärt Parra, es habe eine Zeit gegeben, „in der ich in den Antigedichten nichts akzeptierte als kolloquiale Ausdrücke. Der Test, den ich bei jedem Ausdruck anwendete, bestand darin zu überprüfen, ob man ihn in einer realen

Konversation benutzte oder nicht.“ Dennoch beherrscht er neben dem gehäuften Einsatz von Redewendungen, Sprichwörtern und abgedroschenen Phrasen und Klischees auch ein elaboriertes Register. So changieren das Personal und damit auch die sprachliche Stilebene zwischen dem ausgefeilten sprachlichen Vermögen eines Universitätsprofessors, Predigers oder Redners und dem tendenziell restringierten Codes eines Bettlers, Bauern oder Marktschreiers. Gerade durch diese Juxtaposition disparater sprachlicher Ebenen tritt die Abweichung von lyrischen Konventionen und die beabsichtigte Schockwirkung, der „Stich ins Mark“ (Parra in Morales 2006) deutlich hervor. Parra sei diese kontrastreiche Verquickung bereits in seiner Kindheit durch folkloristische Erzählungen seines Vaters zuteil geworden, in denen eine betont feierliche Sprache neben informellen oder kolloquialen Chilenismen steht. So finden sich bei Parra sowohl Parodien auf lyrische Gemeinplätze („fui encontrado muchas veces moribundo por la policía / Entre las primeras hojas del otoño“, Ich wurde oftmals sterbend von der Polizei gefunden / zwischen den ersten Blättern des Frühlings („La víbora“, Die Viper)) als auch derbe Sprachkomik („Cordero de dios que lavas los pecados del mundo / Dame tu lana para hacerme un sweater“, „Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt / Gib mir deine Wolle, um mir einen Pullover zu stricken“), die ihm vonseiten des Literaturwissenschaftlers Naín Nómez den Vergleich mit den chilenischen „Condorito“-Comic-Heftchen eintrugen.

Neben linguistischen, intertextuellen, politischen, autobiografischen und psychoanalytischen Deutungsansätzen sind metalyrische Lesarten ein weiterer interpretatorisch produktiver Zugang zu Parras Werk. Sei es das umfangreiche, eine kleine Poetologie enthaltende Gedicht „Manifiesto“ („Manifest“), sei es der den Lesern in teils absurden, teils konstruktiven Quizfragen unterbreitete „Test“ des gleichnamigen Gedichtes zur Beantwortung des erklärungsbedürftigen Produktes „Antipoesie“ – Parras Gedichte über Dichtung sind zahlreich. Gemeinsam ist ihnen allen der Aufruf zum Bruch mit Traditionen der Lyrik der Moderne. „Los poetas bajaron del olimpo“ (Die Poeten sind vom Olymp heruntergestiegen) lautet das Lemma im „Manifiesto“, das den Abschied vom Dichter als Seher kundtut. Weiter heißt es, „El poeta es un hombre como todos / Un albañil que construye su muro“ (Der Poet ist ein Mensch wie alle anderen / Ein Maurer, der seine Mauer baut). Parra fasst Dichtung im ganz buchstäblichen Sinne als eine *poietiké techné*, eine herstellende Kunst auf. Das eindrückliche, oftmals exemplarisch angeführte Gedicht „La montaña rusa“ (Die Achterbahn) der Sammlung „Versos de salón“ (Salonverse) von 1962 erläutert die literaturgeschichtliche Auffassung des Autors: „Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa. // Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices.“ (Während eines halben Jahrhunderts / War die Poesie / Das Paradies des feierlichen Dummkopfes / Bis ich gekommen bin / Und mich einrichtete mit meiner Achterbahn. // Steigen Sie ein, wenn es ihnen gefällt. / Klar, dass ich nicht verantwortlich bin, wenn Sie aussteigen / Triefend vor Blut aus Mund und Nase.) Im reißerischen Ton des Marktschreiers verkündet die Sprecherinstanz die Antiquiertheit der lyrischen Gattung. Die Feierlichkeit und der paradiesische Zustand sind als Unmündigkeit des „Dummkopfes“ zu überwinden. Der Sprecher hingegen hat sich bereits von den zu erneuernden Konventionen emanzipiert. Die Lektüre seines Machwerks erfolgt unter eigener Verantwortung und kann zu Desorientiertheit oder gar zu Verletzungen führen.

Parra hat stets ein distanziertes Verhältnis zur Literaturkritik und -wissenschaft gehabt. Dies mag mitunter daran liegen, dass ihn erst die häufigen Hinweise der Kritiker auf Parallelen seiner Antipoesie zur Philosophie Nietzsches bewegten, tatsächlich einmal Nietzsche zu lesen. Seine metalyrischen Kommentare erscheinen in ihrer Vagheit und ihrem Gestus des *anything goes* wie eine Verspottung alles wissenschaftlichen Strebens um Exaktheit. „Todo es poesía / menos la poesía“ (Alles ist Poesie / außer die Poesie), heißt es in einem der „Artefactos“. Wie das Gedicht „Achterbahn“ erkennen lässt, stellt der Autor hinter der Maske seiner lyrischen Sprechinstanzen Dichtung und insbesondere die eigene Dichtung über andere Errungenschaften der Literaturgeschichte. Die Beantwortung der Frage „What is poetry?“ im gleichnamigen Gedicht, die in der Literaturwissenschaft trotz aller Bemühungen aufgrund der Vielfalt literaturtheoretischer Schulen sehr unterschiedlich und teilweise unbefriedigend ausfällt, lässt in Parras Metalyrik erkennen, dass er Lyrik auch über andere Gattungen stellt: „todo lo que se dice es poesía / todo lo que se escribe es prosa / todo lo que se mueve es poesía / lo que no cambia de lugar es prosa“ („alles, was man sagt, ist Poesie / alles, was man schreibt, ist Prosa // alles, was sich bewegt, ist Poesie // das, was den Ort nicht wechselt, ist Prosa“). Lässt Poesie also einen Wechsel der Standpunkte zu, Prosa dagegen nicht? In jedem Fall lässt sich diese deutungsoffene Annäherung an eine poetologisch häufig aufgebrauchte, letztlich nie zu beantwortende Frage als Bekenntnis zur eigenen Gattung lesen. Nicht nur seine Affinität zu *ready-made*-Lyrik, sondern auch jene poeto-manische Gier hat Parra in einem leicht modifizierten aufgefundenen Zeitungstext der „New York Times“ vom 28. Oktober 1987 zum Ausdruck gebracht, der in seine „Obras públicas“ aufgenommen wurde. In einem Aufruf der Organisation „Partnership for a Drug-Free America“ hat der Dichter jeweils das Wort „Cocaine“ durchgestrichen und durch das Wort „Poetry“ersetzt. Die Überschrift lautet: „Cocaine Poetry can make you blind.“ Teilweise wird durch dieses Verfahren Komik evoziert, etwa wenn es lautet: „Given unlimited access, laboratory monkeys take cocaine read poetry until they have seizures and die“. (Unter der Voraussetzung unbegrenzten Zugangs nehmen lesen Laboraffen Kokain Poesie bis sie Anfälle bekommen und sterben.) Weitere Kriterien zur Beschreibung einer „Struktur des Antigedichtes“ (Federico Schopf) enthalten die metapoetischen Gedichte „Cambios de nombre“ (Namenswechsel), „Viva la cordillera de los Andes“ (Hoch lebe die Andenkordillere) und „Cartas del poeta que duerme en una silla“ (Briefe des Dichters, der auf einem Stuhl schläft).

Mit der dritten Buchveröffentlichung „La cueca larga“ (Die lange Cueca) wendet sich Parra einem völlig anderen Bereich der Lyrik zu: der folkloristischen Poesie. Auch wenn der Nationaltanz und die Nationalmusik der Chilenen, die Cueca, in den in vier in Kreuzreim gehaltenen, vierzeiligen Langgedichten nicht völlig frei von parodistischen Zügen bemüht wird („Estornudo no es risa / Risa no es llanto / El perejil es bueno / Pero no tanto“, Niesen ist kein Lachen / Lachen ist kein Geplärr / Petersilie ist gut / Aber bitte davon nicht mehr), gilt das Buch als Rückbesinnung auf zutiefst chilenische Traditionen. Laut Carrasco sollte man angesichts „La cueca larga“ indes etwas vorsichtiger von „Texten mit folkloristischer Motivation“ als von wirklich folkloristischen Texten sprechen. Im Anschluss an diese Zäsur, radikalisierte Parra zunehmend seine eigene Form der Antipoesie. Die 1962 vorgelegten „Versos de salón“ (Salonverse) sind sowohl bezüglich der Groteske („Versos

suelos“, „Ungebundene Verse“) als auch bezüglich der düsteren Weltanschauung („Pido que se levante la sesión“, „Ich verlange, daß die Sitzung aufgehoben wird“) eine Steigerung gegenüber den „Poemas y antipoemas“. In seiner im gleichen Jahr gehaltenen „Willkommensrede zu Ehren Pablo Nerudas“ als Mitglied der Philosophischen Fakultät der Universidad de Chile gibt Parra nochmals eine Kurzdefinition seiner Dichtung, die seine Tendenz zur Absurdität des Seins erkennen lässt: „Während von Birnen gesprochen wird, entschlüpft der Antipoet in hervorragender Weise mit Äpfeln, ohne dass dadurch die Welt zugrunde ginge. Und wenn sie zugrunde geht, umso besser.“

Der Gipfel antipoetischer Steigerung dürfte mit den „Artefactos“ erreicht sein, die Parra als „die Explosion des Antigedichtes“ bezeichnete. Die mit Illustrationen von Juan Guillermo Tejeda versehenen Kurzverse, Epigramme und Slogans erschienen 1972 nicht in Buchform, sondern als Postkarten, die man in einem Karton erwerben konnte. Parra versuchte hiermit, Lyrik neu zu kontextualisieren, sodass die Verse, die in einigen Fällen selbst weit gefassten Definitionsversuchen des Gedichtes nicht mehr entsprechen, verschickt werden, an Wände geklebt werden o.Ä., jedoch keinesfalls in kontemplativer Lektüre rezipiert werden. Mit der Radikalisierung geht auch eine zunehmende Politisierung einher. Wenngleich sich Parra keinem politischen Lager zuordnen lässt, wurde gerade diese Indifferenz bzw. das Geißeln aller politischen Extremität häufig kritisiert. Die „Artefactos“ gaben Parra ein Forum, auf die Sanktion kubanischer Kulturfunktionäre wegen seines „Tässchen Tees“ mit der US-amerikanischen Präsidentengattin Pat Nixon im Weißen Haus zu reagieren. Parra war zu jener Zeit Juror der kubanischen „Casa de las Américas“. Da das kurze, ungeplante Treffen mit der *first lady* von Journalisten dokumentiert wurde, wurde er zu seinem Bedauern von den Kubanern seines Amtes als Jury-Mitglied des Kulturinstitutes enthoben. Ein zur Toleranz aufrufendes „Artefacto“, das die Verbohrtheit sowohl kommunistischer als auch kapitalistischer Blöcke mit Spott straft, lautet: „CUBA SÍ / YANKEES TAMBIÉN“ (CUBA JA / YANKEES AUCH). Obwohl fremdkultureller Kontakt meist zum Aufweichen xenophober Stereotypen führt und sich Parra bereits als Studierender in den USA aufhielt, war sein Bild der Vereinigten Staaten nicht von Kritiklosigkeit geprägt: „USA / donde la libertad / es una estatua“ (USA / wo die Freiheit / eine Statue ist). Wie bereits bei den gemeinsam mit Enrique Lihn und Alejandro Jodorowski ausgearbeiteten „Quebrantahuesos“ bedient sich der Autor auch bei den „Artefactos“ vorgeformter Sprachschablonen. Allerdings werden diese nicht unverändert in eine Collage eingefügt. Vielmehr führt der neue Kontext die anzitierten Slogans, Redensarten und Sprachklischees *ad absurdum*. Bei der Neuformulierung eines Slogans der Linken, der ursprünglich „El pueblo unido / jamás será vencido“ (Das Volk, verbunden / wird niemals überwunden) lautete, werden politische Differenzen und angebliche Unvereinbarkeiten Lügen gestraft, was zu empörter Kritik am Schaffen des Antipoeten führte. Sein neu kreiertes *Aperçu*, das in Chile mittlerweile den Rang eines Geflügelten Wortes hat, heißt: „La izquierda y la derecha unidas / jamás serán vencidas“ (Die Linke und die Rechte verbunden / werden niemals überwunden). Darüber hinaus finden sich neben dem politischen Spott und Parras autobiografisch verbuchten Bewältigungsversuchen auf Kritiker wieder kleine metapoetische Reflexionen, etwa die Feststellung, dass sich Poesie nur erneuern lasse, indem sie entwürdigt werde oder, dass die Arbeit des „verdammten Poeten“ im Kampf

„gegen das weiße Blatt Papier“ bestehe. In ihrer allseitigen Kampfansage waren die „Artefactos“ zu scharfzüngig, als dass sie sich hätten instrumentalisieren lassen. Als am 11. September 1973 die Pinochet-Diktatur mit dem Bombardement des Regierungssitzes „Palacio de la Moneda“ in Santiago de Chile begann, erging kurz darauf von einem zum Rektor der Universidad Católica ernannten Admiral der Befehl zur Verbrennung der Postkarten, die bis zum Jahr 2006 nicht wieder neu aufgelegt wurden.

Zu Zeiten der Pinochet-Diktatur hat Parra keine dezidiert kritische Haltung eingenommen, was ihm nach 1989 von chilenischen Intellektuellen, die zum Exil gezwungen waren, vorgeworfen wurde. Seine Stelle an einer staatlichen Universität jedenfalls hat er unter Pinochet weiterhin behalten. Ein neues Mittel zur versteckten Kritik am Regime des Diktators gab ihm die Maske der lyrischen Sprechinstanz des Cristo de Elqui. In seinen 1977 publizierten „Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui“ (Sermone und Predigten des Christus von Elqui) sowie dem zwei Jahre darauf folgenden zweiten Teil „Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui“ (Neue Sermone und Predigten des Christus von Elqui) dient ihm die historisch verbürgte Person des Wanderpredigers und Wanderheilers Domingo Zárate Vega als Grundlage zu einer persiflierten Wiedergabe mahrender Worte. Bereits der Auftakt zum ersten Band, der 27 durchnummerierte Gedichte enthält, wirkt mittels grotesken Humors ausgesprochen komisch. Ein Moderator stellt den „in aller Welt bekannten“ Wiedergänger des „Señor Jesucristo“ vor, der dank seines „glorreichen Todes am Kreuz, gefolgt von einer nicht weniger spektakulären Wiederauferstehung“ große Prominenz erlangt habe. Die auf die Aufforderung zum Applaus für „N.S.J.“ („Nuestro Señor Jesucristo“) folgenden Predigten sind voll von widersprüchlichen, inkonsequenten Ratschlägen und Meinungen: „evitemos las bebidas espirituosas / una copa al almuerzo suficiente“ (Vermeiden wir die alkoholhaltigen Getränke / ein Gläschen zum Mittagessen genügt) oder „Todo puede probarse con la Biblia / por ejemplo que Dios no existe“ (Alles lässt sich mit der Bibel beweisen / zum Beispiel, dass Gott nicht existiert). In deutlicher Rekurrenz auf aktuelle politische Belange heißt es „en Chile no se respetan los derechos humanos / aquí no existe libertad de prensa“ (in Chile respektiert man die Menschenrechte nicht / hier existiert keine Pressefreiheit). Doch wird diese in der Tat gefährliche Stellungnahme in den folgenden Versen sofort zurückgenommen: „claro que yo les voy a pedir que me digan / en qué país se respetan los derechos humanos“ (selbstverständlich werde ich euch bitten, dass ihr mir sagt / in welchem Land man die Menschenrechte respektiert). Dennoch begibt sich der Autor damit an die Grenze dessen, was zur damaligen Zeit an Kritik noch möglich war.

Im Anschluss an die „Artefactos“ und die Sammlung der „Sermones y prédicas“ gibt es im Werk Parras kaum Neuerungen. Die „Chistes para desorientar a la policía/poesía“ (Witze zur Verwirrung der Polizei/Poesie) sind durchaus originell, doch wiederholen sie die Idee der epigrammatisch verkürzten Sentenzen, die auch hier auf Postkarten gedruckt werden. Die „Discursos de sobremesa“ sind eine Sammlung von Dankesreden für Literaturpreise, die luzide und persönliche Reflexionen zur lateinamerikanischen Literaturgeschichte enthalten. Die Verwendung von Sprachklischees und Routineformeln hat sich hier bis zum höchst möglichen Grad verdichtet. Im Spätwerk hat Parra mit seinen „Ecopoemas“ nochmals eine entschiedene Position zu gesellschaftspolitischen Belangen

eingenommen. Unter anderem plädiert er für eine Rückbesinnung auf die indigenen Ureinwohner des chilenischen Territoriums, die Mapuche. Die Umwelt bleibe einzig im ökonomischen und ökologischen Gleichgewicht, wenn man der Erde das zurückgebe, was ihr entnommen wurde. Dem unter der Regie von Victor Jiménez Atkin im Jahre 2008 ausgestrahlten Dokumentarfilm über Parra „Retrato de un antipoeta“ stellt der Porträtierte einen Kommentar voran, den er mit seinen politisch-ethischen Implikationen unter Pinochet nicht äußern hätte dürfen: „Erste Pflicht des Menschen: Menschenrechte respektieren.“

Nachdem Parra Shakespeares „King Lear“ in einer von der Literaturkritik positiv aufgenommenen Übertragung vorgelegt hat, widmete er sich in jüngster Zeit dem bislang nicht abgeschlossenen Projekt einer „Hamlet“-Übersetzung. Der Einfluss Parras auf die Dichtung Lateinamerikas ist kaum zu überblicken. Auch in den Vereinigten Staaten gibt es eine breite Parra-Rezeption, was mitunter an den ersten Parra-Übersetzungen ins Englische durch Lawrence Ferlinghetti und William Carlos Williams liegen mag. Sollten die Bemühungen von chilenischen und US-amerikanischen Universitäten um eine Literaturnobelpreisverleihung an den „full time Poet“, als den er sich verstanden wissen möchte, weiterhin vergebens bleiben, dürfte sich die nach Parras Dafürhalten grundlegende Bedingung, Autor eines meisterhaften Werkes zu sein, erfüllt haben. Denn angesprochen auf die Möglichkeit eines Erfolg versprechenden Briefes aus Stockholm entgegnete der Antipoet gelassen: „Erste Bedingung eines jeden Meisterwerkes: unbemerkt vergehen.“

Abgesehen von den in Anführungszeichen stehenden Buch- und Gedichttiteln stammen sämtliche Übersetzungen vom Verfasser.

Primärliteratur

„Cancionero sin nombre“. (Liederbuch ohne Namen). Gedichte. Santiago (Nascimento) 1937.

„Poemas y antipoemas“. (Gedichte und Antigedichte). Gedichte. Santiago (Nascimento) 1954.

„La cueca larga“. (Die lange Cueca). Gedichte. Santiago (Universitaria) 1958.

„Versos de Salón“. (Salonverse). Gedichte. Santiago (Nascimento) 1962.

„Canciones Rusas“ (Russische Gesänge). Gedichte. Santiago (Universitaria) 1967.

„Obra Gruesa“. (Dickes Werk bzw. Baugerüst). Gedichtanthologie. Santiago (Universitaria) 1969.

„Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui“. (Sermonen und Predigten des Christus von Elqui). Gedichte. Valparaíso (Ganymedes) 1977.

„Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui“. (Neue Sermonen und Predigten des Christus von Elqui). Gedichte. Valparaíso (Ganymedes) 1977.

„Ecopoemas de Nicanor Parra“. (Ökogedichte von Nicanor Parra). Gedichte. Valparaíso (Gráfica Marginal) 1982.

„Coplas de Navidad“. (Weihnachtslieder). Gedichte. Santiago (Camaleón) 1983.

„Hojas de Parra“. (Blätter von Parra bzw. Weinblätter). Gedichte. Santiago (Ganymedes) 1985.

„Poemas para combatir la calvicie“. (Gedichte zum Bekämpfen der Kahlköpfigkeit). Gedichtanthologie mitsamt unveröffentl. Gedichten. México (FCE) 1993.

„Discursos de Sobremesa“. (Tischreden). Gedichte. Concepción (Cuadernos Atenea) 1997.

„Páginas en Blanco“. (Seiten in Weiß). Gedichtanthologie mitsamt unveröffentl. Gedichte. Salamanca (Universidad de Salamanca) 2002.

„Lear. Rey & Mendigo“ (Lear. König & Bettler). Übertragung von William Shakespeares „King Lear“ („König Lear“). Santiago (Universidad Diego Portales) 2004.

„Obras completas & algo †“. (Gesammelte Werke & etwas mehr). Gedichte, Prosa, Collagen und Postkarten. Barcelona (Círculo de Lectores) 2006.

Übersetzungen

„Und Chile ist eine Wüste. Poesie und Antipoesie“. Gedichtanthologie. Übersetzung: **Nicolas Born, Hans Magnus Enzensberger, Gert Loschütz, Dieter Masuhr, Sergio Ramírez, Michael Rössner, Peter Schultze-Kraft** und **Michi Straußfeld**. Wuppertal (Hammer) 1975.

„Und Chile ist eine Wüste. Poesie und Antipoesie“. Erweiterte Gedichtanthologie. Übersetzung: **Nicolas Born, Hans Magnus Enzensberger, Dieter Masuhr, Sergio Ramírez, Michael Rössner, Peter Schultze-Kraft** und **Michi Straußfeld**. Frankfurt/M. (Fischer) 1986.

Übersetzungen ins Englische

„Emergency Poems“. (Notfall-Gedichte). Zweisprachige Gedichtanthologie. Übersetzung: **Miller Williams**. New York (New Directions) 1973.

„Sermons and homilies of the Christ of Elqui“. („Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui“). Gedichte. Übersetzung: **Sandra Reyes**. Columbia (University of Missouri Press) 1985.

„Antipoems. How to look better and feel great“. (Antipoesie. Wie man besser aussieht und sich großartig fühlt). Übersetzung: **Liz Werner**. New York (New Directions) 1973

„After-Dinner Declarations“. (Tischreden). Gedichte, zweisprachig. Übersetzung: **David Oliphant**. Austin, Texas (Host Publications) 2009.

Interviews

Benedetti, Mario: „Nicanor Parra, o el Artefacto con Laureles“. In: Marcha (Montevideo). 17. 10. 1969. S.13–15.

Piña, Andrés Juan: „Nicanor Parra: la poesía no es un juego de salón“. In: (Ders.): Conversaciones con la Poesía Chilena. Santiago (Pehuén) 1990. S.13–51.

Morales, Leonidas: „Conversaciones con Nicanor Parra“. 3. Aufl. Santiago (Tajamar) 2006.

Quezada, Jaime: „Nicanor Parra de cuerpo entero. Vida y obra del antipoeta“. Santiago (Andrés Bello) 2007.

Multimedia

„Artefactos“. (Artefakte). Postkarten mit Illustrationen von Juan Guillermo Tejeda. Santiago (NuevaUniversidad) 1972.

„Chistes para desorientar a la policía/poesía“. (Witze zur Verwirrung der Polizei/ Poesie). Postkarten. Santiago (Galería Época) 1983.

„Trabajos Prácticos“. (Praktische Arbeiten). Fotografien. Santiago (Cesoc) 1996.

„Obras Públicas“. (Öffentliche Werke). Fotografien von Ausstellungsstücken und Collagen der Exposition in Madrid (2001) und Santiago (2006). Santiago (Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda) 2006.

Sekundärliteratur

Montes, Hugo / Rodríguez, Mario: „Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano“. Santiago (Ed. del Pacífico) 1970.

Brons, Thomas: „Die Antipoesía Parras. Versuch einer Deutung aus weltanschaulicher Sicht“. Göppingen (Alfred Kümmerle) 1972.

Morales, Leonidas Toro: „La poesía de Nicanor Parra“. Santiago (Andrés Bello) 1972.

Schopf, Frederico: „Nachwort“. Übersetzung: Michael Rößner / Robert Hammer. In: Parra, Nicanor: Und Chile ist eine Wüste. Poesie und Antipoesie. Gedichtanthologie. Wuppertal (Hammer) 1975. S.74–82.

Gottlieb, Marlene: „No se termina nunca de nacer. La poesía de Nicanor Parra“. Madrid (Playor) 1977.

Fernández Fraile, Maximino: „Fichas bibliográficas sobre Nicanor Parra“. In: Revista Chilena de Literatura. 15. 1980. S.109–131.

Yamal, Ricardo: „La ironía antipoética: Del chiste y el absurdo al humor negro“. In: Revista Chilena de Literatura. 21. 1983. S.63–91.

Fernández Fraile, Maximino: „Fichas bibliográficas sobre Nicanor Parra (II)“. In: Revista Chilena de Literatura. 47. 1984. S.141–147.

Schopf, Federico: „La antipoesía y el vanguardismo“. In: Acta Literaria 10–11. 1985–1986. S.33–76.

Costa, René de: „Para una poetica de la (Anti)poesía“. In: Revista Chilena de Literatura. 32. 1988. S.7–29.

Campaña, Antonio: „Poesía y situación de Nicanor Parra. Los comentarios“. Santiago (Instituto de Estudios Poéticos) 1995.

Fernández Fraile, Maximino: „Fichas bibliográficas sobre Nicanor Parra (III)“. In: Revista Chilena de Literatura. 47. 1995. S.139–161.

Cuadra, César: „Nicanor Parra en serio y en broma“. Santiago (Universidad de Chile) 1997.

Carrasco, Iván: „Para leer a Nicanor Parra“. Santiago (Cuarto Propio) 1999.

Binns, Niall: „Nicanor Parra“. Madrid (Eneida) 2000.

Fernández Fraile, Maximino: „Fichas bibliográficas sobre Nicanor Parra (IV)“. In: Revista Chilena de Literatura. 58. 2001. S.133–207.

Zúñiga, Pamela G.: „El mundo de Nicanor Parra“. Antibiorafia. Santiago (Zig-Zag) 2001.

Coloquio Internacional de Escritores y Académicos (Hg.): „Antiparra productions. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra“. Santiago (Ministerio de Educación de Chile) 2002.

Schopf, Federico: „La antipoesía: ¿Comienzo o final de una época?“ In: Atenea. 485. 2002. S.43–71.

Ibáñez Langlois, José Miguel: „Para leer a Parra“. Santiago (Aguilar) 2003.

Diego, Juan u.a. (Hg.): „The Clinic. Número especial: Parra“. Santiago 21.10.2004.

Carrasco Muñoz, Iván: „Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos“. Santiago (Universidad de Santiago) 2007.

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

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 01.06.2011

Quellenangabe: Eintrag "Nicanor Parra" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000647>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)