

HANS-OTTO DILL

NICOLÁS GUILLÉN ZUM ACHTZIGSTEN

Am zehnten Juli wird Nicolás Guillén, der große alte Mann der kubanischen und lateinamerikanischen Lyrik, achtzig. Ich weiß nicht genau, was so gemeinhin Achtzigjährige tun. Guilléns Tagewerk jedenfalls ist heute wie vor zwanzig Jahren, als ich ihn kennenlernte, unverändert geblieben. Als Präsident des Künstler- und Schriftstellerverbandes betritt er pünktlich um neun Uhr sein sechseckiges Arbeitszimmer im Verbandssitz, einem weißleuchtenden Villenbau im ehemals aristokratischen Vedado-Viertel von Havanna, überfliegt die Post, diktiert Memoiren, Gedichte, Briefe, unterschreibt Beschlüsse und Vorlagen, regelt Probleme der Maler, Bildhauer, Schauspieler, Musiker und Schriftsteller, empfängt Besucher aus aller Welt und fährt mittags zum Essen und Verschmaufen nach Hause, denn nachmittags geht das Programm weiter. Dazu gehören auch ZK-Sitzungen, Reisen, hier und da die Entgegennahme von Ehrendoktorwürden, Literaturpreisen, Akademiemitgliedschaften sowie Teilnahme an politischen Manifestationen, Empfängen und Sitzungen, meist im Präsidium. Er absolviert ein großes Pensum an Büroarbeit, politischer Aktivität und gesellschaftlicher Repräsentation. Darin unterscheidet er sich wohl kaum von den Verbandspräsidenten anderer Länder, wohl aber, vielleicht, von manchen Achtzigjährigen. Guillén freilich ist immer noch vital, so wie sein langes Leben ausgefüllt war von Aktivität: ein Leben, das gewissermaßen synchron lief mit unserem aufgeregten 20. Jahrhundert, das nun auch schon die achtzig überschritten hat.

Es liegt nahe, nach dieser Synchronität genauer zu suchen. Dabei finden wir eine zweite Übereinstimmung: er wurde im gleichen Jahr 1902 geboren, da die Republik Kuba gegründet wurde, so daß die Lebensgeschichte des kubanischen Nationaldichters zeitgleich mit der seines Landes verläuft. Es gibt einige historische Daten, die Guilléns Biographie wesentlich beeinflußten. Befragt, welche Geschehen und Jahre für ihn persönlich am bedeutsamsten waren, nannte er 1917, 1933, 1937 und 1959.

1902, im Jahr seiner Geburt, wurde die ehemalige spanische Kolonie in eine unsichere Scheinsouveränität entlassen. Seit 1868 hatten kubanische Revolutionäre einen Befreiungskrieg gegen die Kolonialmacht geführt und standen kurz vor dem Sieg, als die USA 1898 militärisch eingriffen und erst 1902, nach der zwangsweise in die Verfassung aufgenommenen Bedingung, daß die USA jeder-

zeit intervenieren könnten und zudem den Flottenstützpunkt Guantánamo erhielten, der Gründung der Republik zustimmten, womit Ausplünderung, Abhängigkeit und Rückständigkeit Kubas programmiert waren. Dies war nicht im Sinne von Don Nicolás Guillén y Urra, dem Vater des Dichters, Senator der Republik und Veteran der Guerillaarmee. Er hielt seinen revolutionär-demokratischen Idealen die Treue und beteiligte sich führend an einem Aufstand gegen die herrschende Oligarchie.

1917 wurde der Vater von Regierungssoldateska umzingelt und ermordet. So wurde das Jahr 1917, wenngleich zunächst nicht wegen der Oktoberrevolution, für Nicolás Guillén Batista entscheidend. Er war gezwungen, als Schüler die verwaiste Familie zu ernähren und als Drucker, Setzer und Behördenangestellter Geld zu verdienen. In Havanna dann, als subalternen Angestellter, wohnte er mit wenig Geld in der Tasche in einer Mietskaserne und sah sich als Mulatte der Rassendiskriminierung ausgesetzt, die in dem Maße anwuchs, wie USA-Konzerne und USA-Touristen das Land überschwemmten. Um 1930 trat er in der «Negerbeilage» des im übrigen stockreaktionären «Diario de la Marina» gegen den Rassismus auf, in dem naiven Glauben an die Wirksamkeit seiner Appelle an Vernunft und Anstand. Als er auch politische und antiimperialistische Akzente setzte, stellten die Besitzer des Blattes die Beilage ein, darin waren sie konsequent mit sich selbst: während der Befreiungskriege ergriffen sie Partei für Spanien, nach 1959 gegen Castro. Ironie der Geschichte: das «Diario» wurde enteignet und als Zentralorgan den Kommunisten übergeben, deren Leitartikler — Guillén war. Von 1930 an wird die Tagesjournalistik zu einem Instrument zur Veränderung der Welt und zur Aneignung des Wirklichkeitsstoffes, dessen weitere Verarbeitung sich in seiner Dichtung spiegelt.

Das Jahr 1933 wurde für Guillén nicht, wie angenommen werden darf, wegen der Machtergreifung Hitlers, sondern wegen der kubanischen Volksrevolution zu einem wichtigen Jahr. Der Diktator Machado wurde gestürzt und eine volksverbundene Regierung eingesetzt. Darauf intervenierten die USA diplomatisch und militärisch und brachten ein konterrevolutionäres Regime an die Macht, das unter der Regie des Ex-Sergeanten Batista, der der neue Diktatur wurde, das ancien régime wiederherstellte. Diese Geschehen öffneten Guillén die Augen für politisch-soziale Zusammenhänge, und er erkannte in vollem Ausmaß die ökonomisch-politische Abhängigkeit von den USA. Dies beförderte seine ideologische und weltanschauliche Entwicklung ungemein, er machte eine Wochenzeitung auf, die faktisch Organ der halb illegalen Kommunisten war, griff die Diktatur an und erfuhr Verbote, Gerichtsanklage, Gefängnis und Bestrafung wegen seines Auftretens gegen die Diktatur.

Das Jahr 1937 ist bedeutsam, weil er in Spanien am Schriftstellerkongreß zur

Verteidigung der Kultur teilnahm, Augenzeuge der faschistischen Bombardements auf die spanische Republik, der verräterischen Politik der bürgerlichen Demokratien und des heroischen Kampfes der Volksmilizen, Republikaner und Kommunisten wurde. 1937 trat er in Valencia in die Partei ein, der er bis heute als ZK-Mitglied angehört. In den vierziger Jahren bereiste er den Kontinent, engagierte sich im Kampf gegen den Hitlerfaschismus, in der Weltfriedensbewegung und im Widerstand gegen die heraufziehende zweite Batista-Diktatur, die ihn ins Exil zwang. Frankreich, Brasilien, Uruguay, Kolumbien und andere Länder wiesen ihn auf Anstiften Batistas aus, verweigerten ihm Asyl oder warfen ihn ins Gefängnis. 1954 ging er, nachdem er gemeinsam mit Brecht den Leninpreis erhalten hatte, nach Guatemala, wo er die Agonie der bürgerlich-demokratischen Revolution unter Arbenz und die Intervention der United-Fruit-Truppen erlebte. Unterschlupf fand er schließlich in Argentinien, von wo er 1959 in das endlich freie Kuba zurückkehrte, das Rassendiskriminierung, Ausbeutung, Analphabetismus, Diktatur und Abhängigkeit für immer beseitigte. Welch ungeheures Glücksgefühl muß es für Guillén gewesen sein zu erleben, wie all das, wofür er sein Leben lang kämpfte, nun Wirklichkeit wurde. Und er konnte mit Stolz sagen, daß er als politisch engagierter Bürger, als Journalist und nicht zuletzt als Poet dazu beigetragen hatte.

Die entscheidenden Einschnitte in seinem poetischen Werk sind 1917, 1930, 1937, 1940 und 1959, stimmen also nicht immer ganz mit den Umbrüchen in seiner geistigen Entwicklung überein. Seine poetische Biographie ist nicht von der Realgeschichte unabhängig, aber sie hat eine eigene, weil über die geistige und künstlerische Entwicklung Guilléns vermittelte Geschichte.

1930 erscheinen seine «Son-Motive», gefolgt von «Sóngoro Cosongo» und anderen Dichtungen, die die Geburtsstunde der afrokubanischen, negristischen oder mulattischen Lyrik bedeuten. Sie brachen das Tabu, das Leben der Farbigen zu gestalten und, vor allem, die Rassentrennung lyrisch an die Öffentlichkeit zu zerren. Seine journalistische Bataille gegen den Rassismus schlug sich in ihnen nieder: da ist von einer Familie die Rede, die, wenn Besuch kommt, die schwarze Großmutter Ines in der Küche versteckt, weil man sich der afrikanischen Herkunft schämt. Unter dem ironisch-provozierenden Titel «Madrigal» präsentiert Guillén eine nackte schwarze Schönheit, der er zuruft: «Mehr als dein Haupt weiß dein Bauch, ebensoviel wie deine Schenkel.» Dies war nicht nur Protest gegen scheinheilige Prüderie: hier wurde bewußt ein anderes, schwarzes, Schönheitsideal propagiert, das nicht der Venus von Milo oder den Divas entsprach, die von den USA-Filmen die Zuschauer beeinflussen: für schwarze Ästhetik war da kein Platz. Auch das war Kampf gegen Rassismus!

In dieser Frage reagiert Guillén auch später lyrisch immer mit großer Empfind-

lichkeit: er attackiert besonders die Rassisten in den Südstaaten der USA immer wieder, aber auch tradierte Denkgewohnheiten und Sehweisen, die unbewußt noch lebendig sind, greift er an. Als Jewtuschenko leidenschaftlich gegen die Ermordung Martin Luther Kings protestierte, aber in einer Anwendung von Gedankenlosigkeit schrieb: «Seine Haut war schwarz, aber seine Seele so rein wie der Schnee» kommentierte Guillén ironisch: «Schnee, / Lilie, / frischgemolkene Milch, / Baumwollflocke. / Auch nicht ein einziger Fleck auf seinem sehr weißen Innern», um seinen Dichterkollegen sanft zu korrigieren: «Welch mächtige schwarze Seele / hatte doch jener sanfte Pastor, / welch tiefe schwarze Leidenschaft . . . / welch reine schwarze Gedanken . . . / warum sollte er nicht eine schwarze Seele haben . . .?»

In einem Dankeslied an die Sowjetunion vergißt er nicht zu erwähnen, daß er dort niemals in Verkehrsmitteln, Restaurants oder auf der Straße Rassentrennung sah: «auch fragt, wer von dort zu uns hereinschaut / und gibt uns herzlich die Hand, / nicht, ob weiß, ob schwarz ist die Haut . . . / So nimm denn, Sowjetunion, mein dunkles Herz . . .»

Guillén wurde wegen seiner afrokubanischen Lyrik heftig angegriffen. Man verübelte ihm auch, daß er Figuren aus dem Volk, Arbeiter, Arbeitslose, Dirnen, Bettler in den Mittelpunkt stellte. Diese hatte er in den Kneipen und Mietskasernen aber kennengelernt. Und nur sie pflegten die afrokubanische Folklore und Tanzmusik, die ihn als Künstler anzog, während die gebildeten Farbigen, die Kleinbürger und Intellektuellen, dieses Erbe verfeimten, weil es sie an ihre ethnische und soziale Herkunft erinnerte. Guillén dagegen verarbeitete in seinen Poemen Strophenformen, Strukturen und Rhythmen dieser afrokubanischen Sones und Rumbas, die danach in Musik gesetzt und überall gesungen wurden, so daß auch die Analphabeten, mit ihren nur für orale Literatur entwickelten Genußvermögen, sie sich aneignen konnten. Dadurch wurde Guillén bis heute auf unwiederholbare Weise populär.

Im Grunde war es Ankunftsichtung, Ankunft der kubanischen Lyrik in der Realität, Ankunft der Farbigen in der Literatur. «Ankunft», so heißt auch eines der Gedichte aus «Sóngoro Cosongo»: «Hier sind wir! / Feucht von den Wäldern gedeiht uns das Wort, / eine zwingende Sonne geht uns auf.»

Daß diese Dichtung bereits symbolträchtig soziale, politische, nationale, kontinentale und menschheitliche Dimensionen potential enthält, zeigt ihre Paraphrase durch Ernesto Che Guevara in seiner Rede auf dem I. Lateinamerikanischen Jugendkongreß in Havanna 1960: Hier sind wir. Feucht von den kubanischen Wäldern gedeiht uns das Wort. Wir haben die Sierra Maestra erstiegen und die Morgenröte gesehen . . .» Aber so weit war Guillén 1931 noch nicht.

In «Ankunft» spürt man den Atem von Whitman. Es ist falsch, Guillén als Folkloristen zu bezeichnen: neben stilisierter Afrofolklore verarbeitet er Villon, Lope de Vega, Jorge Manrique, Rubén Darío und vor allem García Lorca und Góngora. Als Fünfzehnjähriger, nach dem Tode des Vaters, hatte er zu dichten begonnen und sich klassische, barocke, modernistische und avantgardistische Vers- und Strophenformen vom Sonett bis zur Collage angeeignet. Sein Poem «Spanien» (1937) enthält Reminiszenzen an Lorca und den hermetisch-dunklen toledanischen Barockdichter Don Luis de Góngora, dessen merkwürdige Eröffnungsformel: nicht a, noch b, sondern c, Guilléns Poem eröffnet: «Weder Cortes noch Pizarro, / eher ihre rauhen Mannen ...» Guilléns Meisterwerk, die epische «Elegie auf Jesús Menéndez» (1951), ist eine polyphone Sinfonie vielfältigster Vers- und Strophenformen bis hin zum biblischen Versett ...

Auch heute benutzt Guillén meisterlich strengste metrische Formen oder freie Verse in unregelmäßigen Rhythmen und meint zu den jungen Lyrikern, sie sollten erstmal Metrik beherrschen, bevor sie sich an freie Rhythmen machen. — Wegen seiner inhaltlichen Kühnheiten und der formalen Meisterschaft machte Guillén Sensation: Don Miguel de Unamuno schrieb ihm einen begeisterten Brief, García Lorca versuchte sich im afrokubanischen Genre, und Langston Hughes, der eine Ähnlichkeit mit den weary blues zu sehen vermeinte, übersetzte die afrokubanischen Strophen ins Englische.

1934 verarbeitet er in «West Indies Ltd.» die Revolution und Konterrevolution von 1933/34 und die Weltwirtschaftskrise. In unvermittelten Gegensätzen wird eine Region vorgeführt, in der die ökonomischen, sozialen, politischen und nationalen Widersprüche in einer für abhängige und rückständige Länder besonders charakteristisch krassen Weise aufeinanderstoßen, in der die einen im Luxus, die anderen am Rande des Existenzminimums leben, in der die companies über die auswechselbaren Regierungen herrschen und dazu Terrakotten-Obristen benutzen, die mit Mausergewehren die Parias und die Revolutionäre metzeln. Ein sarkastisches, bitteres, oft höhnisches und verzweifertes Versepos, von anarchisch-wilder Schönheit oft, das dieses verkommene Touristenbordell marktschreierisch anpreist und kaum einen Hoffungsstreif am Horizont erblickt.

1937 dagegen, in den «Sones für Touristen,» ist Rebellion da zur Lösung der Widersprüche, und die Kampfansage an die moneymakers aus den USA verbindet sich mit Sympathieerklärungen für die Armen aus New York. Politische Dichtung ist auch das Spanien-Epos: poetische Solidarität mit den Milizionären, in Verse gegossener Haß auf Franco und die deutsch-italienischen Faschisten, Trauer über den ermordeten Freund García Lorca; Sorge auch um die altehrwürdige Kultur eines Cervantes, Lope, Góngora: der Nachkomme der Ne-

gersklaven spanischer Herren eilt, so der Sinn des Gedichts, den Nachkommen der «rauhem Mannen» des Cortes und Pizarro, den Nachkommen auch der Sklavenhalter zu Hilfe. 1937 wird so das «spanische Jahr» lateinamerikanischer Lyrik: gleichzeitig schreiben der Peruaner Vallejo «Spanien, laß diesen Kelch an mir vorübergehen» und der Chilene Neruda sein «Spanien im Herzen».

Die «Soldatenlieder» — «gewidmet meinem Vater, ermordet von Soldaten» — aus dem gleichen Jahr sind operative, in die politischen Auseinandersetzungen direkt eingreifende Lyrik. Spannungsvoll arbeitet Guillén den immanenten Gegensatz zwischen sozialer Herkunft und Rolle der Soldaten als Instrument der Imperialisten, Diktatoren und Obristen heraus und ruft sie auf, sich an die Seite des Volkes zu stellen. Diese Dichtung ist angesichts der blutigen Militärdiktaturen in Chile, El Salvador, Guatemala, Uruguay so aktuell wie damals. Im Unterschied zu der in der Epik vorherrschenden Konzentration auf die Diktatoren als Mittelpunktfiguren — man denke an Asturias' «Der Herr Präsident», an Carpentiers «Staatsräson», an García Márquez' «Der Herbst des Patriarchen» — hat Guillén als wohl bisher einziger bei der Bewältigung dieser spezifisch lateinamerikanischen Thematik einfache Soldaten ins Visier genommen.

Allerdings nicht immer. In seinem Meisterwerk, der 1948—1951 entstandenen «Elegie auf Jesús Menéndez», gestaltet Guillén Leben und Sterben des gleichnamigen Führers der kubanischen Zuckerarbeitergewerkschaft, der zugleich ZK-Mitglied der Kommunisten war. Batista, der seine zweite Diktatur vorbereitete, ließ ihn zu diesem Zweck von dem Landgendarmehauptmann Casillas umbringen. Guillén führt uns den Vorgang wie eine antike Tragödie, ein Spiel von Schuld und Sühne vor. Der mörderische Hauptmann kann entfliehen — Batista belohnte ihn nach seiner Machtergreifung überreichlich —, «doch hinter ihm drein eilt der Tod», heißt es unerbittlich immer wieder, wie ein antiker Chor, der Vergeltung prophezeit. Casillas ist bereits tot, ob er gleich noch lebe: der Tod nahte sich ihm in der Tat, in Gestalt von Ernesto Che Guevara, der Casillas 1959 in Santa Clara gefangensetzte, vor Gericht stellte und wegen des Mordes an Menéndez standrechtlich erschießen ließ. Wer will da noch sagen, Lyrik vermöchte nicht in die Zukunft zu greifen? Aber so etwas gelingt, wenn überhaupt, nur dann, wenn man wie Guillén den Gang der Geschichte kennt, auf der richtigen Seite steht und sich auch dafür aktiv einsetzt. Überhaupt verleiht die Elegie einem Arbeiter die gattungsgeschichtlichen, menschheitlichen Dimensionen, die seiner Klasse zukommen, gerade auch durch die bewußte Verwendung dessen, was die Weltliteratur an Gestaltungsmitteln hervorgebracht hat. Ähnliches ist höchstens noch Neruda oder Becher gelungen.

Politische Lyrik, die der Aktualität immer dicht auf der Spur bleibt, charakteri-

siert auch das nach 1940 — der bürgerlich-demokratischen und danach diktatorischen Periode in Kubas Geschichte — und nach 1959 entstandene Werk. Mit polemisch-satirischen Gedichten, z. B. über den USA-Botschafter Bonsal, der Castro Vorschriften in bezug auf seine Wirtschaftspolitik machen wollte und den wilden Mann spielte, als die kubanische Regierung derartige Einmischungen souverän zurückwies, griff er operativ in den revolutionären Prozeß ein. Gleichzeitig kommentierte er lyrische Ereignisse in den USA, in Europa, protestierte gegen den Vietnamkrieg und gegen die Aggression in Angola.

Aber er lotet noch tiefer: Seinen «Romancero» widmet er dem Guerillakampf der Rebellenarmee in der Sierra, so Geschichtsbewußtsein in die revolutionäre Lyrik hineinholend. Kubanische Geschichte wird verfügbar gemacht bis in die Kolonialzeit hinein in der merkwürdig-ironischen Collage «Die Zeitung, die täglich erscheint» (1972). «Ich habe» (1964), «Der große Zoo» (1969) und «Das Fahrrad» (1972) ziehen Bilanz des durch die Revolution Erreichten, machen bewußt, was verloren — Analphabetismus, Abhängigkeit, Rassentrennung, Pauperismus — und was gewonnen wurde: Unabhängigkeit, Bildung, Besitz der Zuckerfabriken und Zuckerrohrfelder, der Strände, der Würde.

Es fällt vielleicht auf, daß Guillén den Übergang vom Lyriker, der aus der Position grundsätzlicher Negation des Bestehenden schreibt, zum Dichter der Revolution, der aus einer affirmativen Haltung heraus die neue Wirklichkeit befestigen und bewußtmachen hilft, fast nahtlos vollzieht. Das ist womöglich auch eine Genrefrage: revolutionäre Epiker wie Carpentier oder Cardoso, die bereits vor der Revolution einen Namen hatten, taten sich da schwerer. Aber auch junge Lyriker kamen anfangs nicht so schnell an die neue Wirklichkeit heran. Vielleicht liegt es daran, daß Guillén gewöhnt war, der Aktualität immer auf der Spur zu bleiben.

Obleich die politische Lyrik, als epischer Wurf oder Gelegenheitsgedicht, das Gesamtwerk des Dichters also durchzieht, verliert sie gegenüber den dreißiger Jahren den Charakter der Ausschließlichkeit. Ab den vierziger Jahren tauchen Themen und Genres auf, die vorher nahezu abwesend waren, zum Beispiel die Elegien. Die Elegien auf Jesús Menéndez oder auf Jacques Roumain gehören zum besten, was die moderne Lyrik auf diesem Gebiet zu bieten hat. Guillén stellt oft ganzheitliche Personen in den Mittelpunkt, die eine gewisse Vorbildgeltung haben, einen besonderen inneren Reichtum an menschlichen Beziehungen, Bedürfnissen, Eigenschaften und Fähigkeiten, die dem Leser verfügbar gemacht werden.

Gleichzeitig aber gestaltet Guillén den Reichtum seiner eigenen Beziehungen zu diesen Personen; vor allem das Gefühl der Trauer um den unwiederbringlichen Verlust eines hervorragenden Menschen erreicht hier eine Differenziert-

heit und Tiefe, zu der nur der humane Mensch, d. h. der an Gefühlen und Beziehungen reiche Mensch fähig ist. Die verschiedenen Individuen, denen die Elegien gewidmet sind, bestimmen natürlich den besonderen Charakter der Trauer, die Guillén artikuliert. Aber sie sind nicht bloßer Anlaß, um eine kultivierte, differenzierte und tiefe Emotion auszudrücken; doch, so will mir scheinen, die Gedichte sagen wenigstens ebensoviel über das Ich aus wie über das Du.

Die Größe der Trauer, der Wehmut und des Schmerzes, die hier zum Ausdruck kommt, ist Frucht der Erziehung der Gefühle, die Guillén in seinem Leben durchmachte und die er dem Leser als ideale Verhaltensweisen gegenüber dem Kameraden, dem Freund, dem Vater oder dem Unbekannten in der Stunde des Todes anbietet.

Sicher wäre es geschmacklos, in den nach der Revolution entstandenen elegischen Gedichten auf den Tod Guevaras, der Ballade auf den Tod Gagarins, der Elegie für Martin Dihigo, dem schlichten Lied auf den Tod von Ho chi Minh herauslesen zu wollen, im Sozialismus stürbe es sich besser. Aber die vor der Revolution entstandenen Gedichte gestalten ein Verhältnis zu Personen, die meist von Mörderhand oder an der Ungunst gesellschaftlicher oder politischer Verhältnisse starben: in die Trauer mischt sich Zorn über die Schuldigen. Sieht man einmal von den Guevara-Gedichten ab, so ist in den nach 1959 geschriebenen Gedichten das Sterben als Negation und Beendigung des Lebens, aber zugleich als dessen zwar unausweichlicher, widersprüchlicher, jedoch natürlicher, der menschlichen Natur entsprechender Bestandteil des Lebens gefaßt. Sich dem Tod gegenüber so, mit menschlicher Würde, zu verhalten, lehren diese Poeme.

Aber wie verhält man sich zum Tode eines Verhassten? In der «Kleinen grotesken Elegie auf den Tod McCharthys» ist weder Bedauern noch Jubel über den Tod des Hexenjähgers spürbar, Erleichterung und Genugtuung vielleicht, die durch die afrokubanische magische Zauberformeln verarbeitende literarische Form stilisiert und damit verfremdet werden: Seht hier den Senator McCarthy, / macCarthy tot, / tot McCarthy / mausetot und tot. / Amen.

Am anderen Pol steht der Humor, den Guillén als menschliche Haltung in verschiedenen Nuancen besonders im Spätwerk kultiviert: Sarkasmus, Selbstironie, Spott, Satire, Ironie und spielerische Parodie finden sich in aktuell-politischer Dichtung, in Epigrammen (Du warst der skrupelloseste von allen / Heut bist du Bankchef in New York. Wie konntest du so hoch fallen? Oder: Es ist ein Fakt, o Menelaos / noch nie sah ich in deinem Büro / ein besser organisiertes Chaos.) Das Sonett «Étude für Klavier und Mohnblüte» parodiert gekonnt Jugendstil, Rubén Darío, Rilke. — Auch hier sollte der Leser nicht nur auf die je-

weils kritisierten, karikierten, parodierten Haltungen, Zustände usw. sehen, sondern die mannigfaltigen Nuancen von Humor als im Gedicht vergegenständlichte menschliche Lebensäußerung, als angeeigneten inneren Reichtum, als Fähigkeit und Bedürfnis begreifen.

Auch Naturbeziehungen prägen sich in seinen nach 1940 entstandenen Werken überhaupt erst richtig aus: vor allem sind es Elemente der kubanischen Natur. Selbstverständlich taucht hier in erster Stelle das Zuckerrohr auf: er war eigentlich der erste kubanische und lateinamerikanische Lyriker, der es direktgegenständlich — als Lebensmittel, als kommerzielles Gut, als Monokultur, aber auch als die kubanische Landschaft ästhetisch prägende Flora — und metaphorisch — schlanke Frauen gleichen nicht mehr Gerten, sondern eben-Zuckerrohren — in die Dichtung einführte. Palme, Ebenholz und andere für die Tropenlandschaft charakteristische Bäume werden von ihm in verschiedensten poetischen Funktionen verwendet. Aber auch Inseln (Turiguanó), Flüsse (der Magdalena), Städte und Landschaften Lateinamerikas werden Gegenstand dichterischer Reflexion und Aneignung. Bis zur Revolution ist es immer eine Natur, die den Lateinamerikanern von den Erdölgesellschaften, Bananen- und Zuckerrohrkonzernen, und, soweit es sich um Strände, um Meer, um schöne Landschaften handelt, von country clubs und Hotelbesitzern entrissen wurde: die mittellose Bevölkerung und speziell die Farbigen hatten da bekanntlich keinen Zutritt. Aber darüber hinaus protestiert Guillén unaufdringlich überhaupt gegen die Verwandlung von Natur in einen exklusiven Gegenstand, gegen egoistische, individuelle Besitznahme als Ware, als kommerzielles Objekt: «Kannst du mir Himmel verkaufen, / . . . eine Parzelle von deinem Himmel, den du kaufst, weißt du, mit den Bäumen / deines Gartens, so wie man das Dach mit dem Haus kauft?» Es braucht hier nicht extra erinnert zu werden, daß die Revolution die wirkliche Inbesitznahme von Land, Strand, Meer, Feld, Wald und Gebirge durch das Volk bedeutete und erst dadurch auch eine nicht nur reine Nützlichkeitsbeziehung, sondern eben auch eine ästhetisch-geistige, die nicht verbraucht und zerstört, die nur durch Auge, Ohr, Geruch und Verstand erfolgt, überhaupt erst möglich machte: «nun . . . da mein das Land ist, auch das Meer. / Nichts mehr von *country*, / von *high life*, / von *tennis* oder *yacht* / sondern von Strand zu Strand, von Welle zu Welle / das offene riesige demokratische Azur, / mit einem Wort: das Meer.» Das steht zu lesen in dem Gedichtband: «Ich habe».

Aber das wichtigste für Guillén sind die menschlichen Beziehungen, z. B. Liebesbeziehungen, die sich nuancenreich — in ihren geistigen wie physischen Dimensionen — in seiner Lyrik reflektieren. Aber auch zu Freunden, Künstlern, Bekannten und unbekanntem Individuen werden poetisch Verbindungen ge-

knüpft, zu Jacques Roumain, Paul Eluard, David Alfaro Siqueiros, zu Lorca oder auch Angela Davis. Sie reflektieren die vielfachen persönlichen Beziehungen Guilléns, der viele Freundschaften pflegte, mit Hemingway und Hughes, Ehrenburg, Hikmet, Ritsos, Tristan Tzara, Amado, García Márquez, Cortázar, Neruda, Machado, Alberti, Marinello, Carpentier, mit Anna Seghers, Ludwig Renn, Erich Arendt, Stephan Hermlin. Guillén liebt den vertrauten Umgang, Kommunikation, Gesellschaft, Geselligkeit — und dies durchaus nicht nur in intellektueller Exklusivität: seine Gedichte spiegeln sein Bedürfnis und sein Vergnügen, in der Menge, in der Masse, auf der *Straße* zu sein: «da kann man schlendernd durch die Straßen schlendern, / Straßauf straßab im Gehen die Leute sehen, / mit aller Welt schwatzen, / mit dieser universellen Welt.» Ein solcher Ort der Gemeinsamkeit der einfachen Leute ist die Kneipe: «Dort schlägt die blanke Welle / der Freundschaft, / Freundschaft des Volkes, ohne Umschweif, / eine Welle des Holla! Wie gehts? . . . Such mich nur, Bruder, und du wirst mich finden (in Havanna, in Porto, / im Jacmel, in Schanghai) beim einfachen Volk, / das nur um zu trinken und zu schwatzen, / die Bars und Tavernen bevölkert / am Rande des Meeres.» Essen, Trinken, Taverne haben hier nicht einfach praktisch-nützliche Zwecke: sie sind Mittel zur Herstellung gesellschaftlicher Beziehungen, zur Kommunikation, zur Geselligkeit und haben in diesem Sinne Selbstzweck, weil eben der Mensch ein gesellschaftliches Wesen ist. In diesen Gedichten wird immer wieder Genuß am gesellschaftlichen Wesen des Menschen, ästhetischer Genuß dieses Wesens ausgedrückt und an den Leser herangebracht. Derartiges fand Guillén bei dem einfachen Volk und, oft, beim Völkehen der Künstler, auch schon vor der Revolution: Solidarität. Aber es scheint klar, daß sich solche uneigennütigen Beziehungen erst voll herstellen können, wenn nicht die Barrieren des Rassismus, des materiellen Besitzes, des Bildungsprivilegs die Individuen voneinander trennen. Was jedenfalls Guillén in seinen Gedichten über die Tanzvergünstigungen der Neger und Mulatten im Havanna der dreißiger Jahre, in seinen poetischen Darstellungen der Arbeiter- und Seemannstavernen ästhetisch-künstlerisch faßt, erinnert an folgende Beobachtung aus den «Philosophisch-Ökonomischen Manuskripten» von Marx:

Wenn die kommunistischen Handwerker sich vereinen, so gilt ihnen zunächst die Lehre, die Propaganda usw. als Zweck. Aber zugleich eignen sie sich dadurch ein neues Bedürfnis, das Bedürfnis der Gesellschaft an, und was als Mittel erscheint, ist zum Zweck geworden. Diese praktische Bewegung kann man in ihren glänzendsten Resultaten anschauen, wenn man sozialistische französische *ouvriers* vereinigt sieht. Rauchen, Trinken, Essen etc. sind nicht mehr da als Mittel der Verbindung oder als verbindende Mittel. Die Gesellschaft, der

Verein, die Unterhaltung, die wieder die Gesellschaft zum Zweck hat, reicht ihnen hin, die Brüderlichkeit der Menschen ist keine Phrase, sondern Wahrheit bei ihnen.

Wohl auch deshalb, um der Geselligkeit, der Kommunikation, des Verkehrs willen animierte vielleicht Guillén in den vierziger Jahren den Gastwirt Martínez, in Althavanna die Künstlerkneipe «Bodeguita del Medio» aufzumachen, die heute volkseigen ist. Guillén geht mit mir in die Bodega. Ein spanischer Vierzeiler des langjährigen Stammgastes Ernest Hemingway prangt über dem Büfett. Martínez zeigt mir ein Farbfoto: Salvador Allende, Nicolás Guillén und er selber, Martínez, lachend, Arm in Arm. Gitarristen kommen an unseren Tisch. Sie singen Guilléns *Motivos de Son* aus dem Jahre 1930. Guillén genießt; genießt das Milieu, das kreolisch-kubanische Essen, den mojito — jenes Spezialgetränk, das am besten in der Bodega schmeckt und dem eben jener Vierzeiler Hemingways gilt — und das Stück Eis, das er aus dem Glas fischt und knirschend zerbeißt. Er genießt die Musik, seine Verse sowie — irgend jemand ruft herüber: Guillén, holla! wie gehts? — unverhohlen und nicht ohne Eitelkeit, seine Popularität. Und er genießt die Geselligkeit, das Gespräch, die Gesellschaft, die Anwesenheit der Leute, die nur einfach da sind, um wie wir zu essen, zu trinken und zu plaudern.

Danach fährt er wieder in sein sechseckiges Arbeitszimmer, in dem weißleuchtenden Bau im Vedado-Viertel von Havanna, denn nachmittags geht das Programm weiter. Absolviert sein Pensum an dichterischer Produktion, Büroarbeit, politischer Aktivität und gesellschaftlicher Repräsentation. Sein Leben ist ausgefüllt von Aktivität: ein Leben, das synchron läuft mit unserem aufgeregten 20. Jahrhundert, dessen großer Dichter er ist.