

Karsten Garscha

ALEJO CARPENTIER'S VERHÄLTNIS ZUR
EUROPÄISCHEN, BESONDERS ZUR FRANZÖSISCHEN
AVANTGARDE

Alejo Carpentier schätzte Frankreich, seine Kultur und Literatur zeit seines Lebens besonders hoch ein. Das hing nicht, wie man leicht annehmen könnte, schon allein damit zusammen, daß er der Sohn eines bretonischen Architekten war; denn dieser verließ 1902 Frankreich und wanderte in das gerade unabhängig gewordene Kuba aus, um dort ein neues Leben zu beginnen. Er hatte sich mit seiner Familie wegen der *Affaire Dreyfus* zerstritten und stand hinfort der spanischen Kultur viel aufgeschlossener gegenüber als der französischen. Als Alejo neun Jahre alt war, nahmen ihn seine Eltern 1913 mit auf eine Europareise, die ein ganzes Jahr dauern sollte und ihn in die russische Heimat seiner Mutter, nach Österreich, Belgien und Frankreich führte, wo er im Pariser Lycée Jeanson immerhin drei Monate lang Französisch lernte. Später lebte Carpentier ein Vierteljahrhundert in Paris (1928-1939 und 1966-1980). Sein Spanisch hörte sich an, als sei es mit französischem Akzent gesprochen. Kurz: für viele Lateinamerikaner war er ein typischer "afrancesado".

Dieses Urteil ist ebenso kurzsichtig wie einseitig. Denn bei aller Wertschätzung der französischen Kultur tritt ihr Carpentier fast immer kritisch gegenüber. Er definiert Lateinamerika geradezu als Antithese zu Frankreich. Dabei bezieht er sich vor allem auf zwei Aspekte der französischen Kultur: auf den Cartesianismus und auf den Surrealismus. Ihnen konfrontiert er das "extra-okzidentale Bewußtsein" (Armbruster) des Lateinamerikaners und das "real maravilloso" Lateinamerikas¹. Auf André Breton und die surrealistischen Bewegung trifft er ganz unmittelbar, als ihm Robert Desnos 1928 zur Flucht aus La Habana verhilft und ihn in Paris einführt. Diese Begeg-

1 Claudius Armbruster, *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der "Wunderbaren Wirklichkeit"*, Frankfurt/M. 1982: Verlag Vervuert.

nung hat sich merklich auf die Konzeption zentraler Szenen in seinen Romanen ausgewirkt.

Im autobiographisch gefärbten 6. Kapitel der *Consagración de la primavera*² (1978) findet die Entmythisierung von Paris und des Surrealismus am radikalsten statt: Enrique, ein kubanischer Künstler und Intellektueller, der aus La Habana kommt und sich im nachrevolutionären Mexiko aufgehalten hat, erlebt Paris als "una increíble frivolidad frente a los dramas reales y cuentos que se vivían en América Latina"³: Paris ist keineswegs die Stadt, in der sich, nach Auffassung so vieler lateinamerikanischer Künstler, niemand fremd oder verloren vorkommen könne ("nadie podía sentirse del todo forastero"⁴); Paris ist die Stadt der nutzlosen, weil menschenleeren Balkone, im Gegensatz zu La Habana, "ciudad de las columnas", die überall Räume der Kommunikation eröffnet und Verbindungen herstellt zwischen Häusern und Menschen entlang der Straßen⁵. Carpentier, ein Bewunderer des "piéton de Paris" Léon-Paul Fargue, evoziert mit großem Geschick das Paris der dreißiger Jahre, in seiner bunten Vielfalt und mit all seinen Widersprüchen. Seine Flanerien führen ihn immer und überall zur strikten Ablehnung des Surrealismus. Er verspottet Breton, seine Manifeste, *Nadja* und die *Révolution surréaliste* als modisch, romantisch, unehrlich und geschwätzig. Paris ist die Stadt des Kulturbetriebs und des Scheins, die den politischen Umwälzungen in Deutschland und Spanien, die den gesellschaftlichen Tragödien in Lateinamerika mit rhetorischer Kälte und gefühlloser Indifferenz gegenübersteht. Ihr perfekter Repräsentant ist André Breton. Als positive Gegenfigur erscheint der chilenische Avantgardist Vicente Huidobro; er verfüge, so meint der Erzähler, über die "in Lateinamerika häufig anzutreffende" "universalidad de cultura"⁶ (zitiert wird an dieser Stelle Alfonso Reyes), die den Franzosen längst abhanden gekommen sei. Am intensivsten und am ursprünglichsten aber entspricht die kubanische Musik einer neuen und zeitgemäßen Kunst.

2 Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, Madrid 1978: Siglo XXI de España Editores.

3 Ebenda, S. 78.

4 Ebenda, S. 67.

5 Ebenda, S. 68f.

6 Ebenda, S. 81.

Diese kontrapunktische Konstruktion von Paris und La Habana, Frankreich/Europa und Kuba/Lateinamerika hatte Carpentier auf ähnliche Weise bereits im 12. und 13. Kapitel von *El siglo de las luces* (1962) vorgenommen⁷. Wie einst Montesquieu oder Voltaire das Eigene durch die scheinbar naiv-erstaunten Blicke von Fremden kritisierten und karikierten, so versetzt Carpentier den jungen Esteban aus La Habana ins revolutionäre Paris. Zwar erscheint die Stadt wie ein einziges Fest, wie ein riesiger Jahrmarkt, doch rasch offenbart sich dem "Huronen" die Artifizialität, die Theatralik und die "Exotik" der Pariser Wirklichkeit. Er wird Zeuge der rational nicht mehr nachvollziehbaren politischen Umschwünge, der Pervertierung von Aufklärung und Befreiung in Terror und Diktatur. Dem Surrealismus der *Consagración* entsprechen hier Freimaurerlogen und okkultistische Vereinigungen, wo man die "écriture automatique" praktiziert. Der Gipfel der negativen Erfahrungen ist schließlich die Erkenntnis, daß es nicht um eine "universale", allgemeine und weltweite, sondern um die "französische" Revolution gehe, die, auch wenn sie nach Amerika getragen werde, doch nur den Nutzen Frankreichs im Auge habe. Strukturell deckt sich die Frankreich- und Europaerfahrung Estebans ziemlich exakt mit der von Enrique. Das Erscheinungsbild mag sich wandeln, die Grundstrukturen – Eurozentrismus, Inauthentizität, organisierte Barbarei, moralische Dekadenz – perpetuieren sich.

Die Konstanz dieses Denkmusters läßt sich durch einen weiteren Text belegen: Die Charakterisierung von Mouche im 3. Kapitel der *Pasos perdidos* (1953) enthält dieselbe Kritik an der blutleeren Scheinwelt von Paris. Von Mouche heißt es, sie habe sich im "großen Trödeladen des Surrealismus gebildet" ("se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista")⁸, sie trinke unmäßig, rede auf das ordinärste und sei sonst allen Moden und Verrücktheiten, die in den Intellektuellenzirkeln einer modernen Großstadt im Schwange seien, zugetan. Man räsoniert über Kunst ebenso wie über die Kabbala, orientalische Mystik und den Existentialismus. Der Erzähler (und Carpentier) lassen kein gutes Haar an den "sterilen" und hohlen Diskussionen der Existentialistenkeller von Saint-Germain-des-

7 Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Barcelona 1965: Seix Barral.

8 Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, in *Obras completas II*, México 1983: Siglo XXI Editores, S. 121-416, hier: S. 146.

Prés⁹. Die Grundbefindlichkeit des Erzählers selbst ist der Ekel, ein generelles "taedium vitae". Im weiteren Verlauf des Romans wird die Eingangssituation komplettiert durch die Beschreibung des völligen Versagens von Mouche in der ursprünglich vitalen Welt der Selva und durch eine Satire der Europafixiertheit lateinamerikanischer Künstler (7. Kapitel).

Ausgangspunkt und Fundament dieser Denkstruktur ist bekanntlich *El reino de este mundo* (1949). Am Beispiel von Racines *Phèdre*, die wie kein anderer Text die französische Klassik verkörpert, demonstriert Carpentier in einer eindrucksvoll theatralischen Szene die unaufhebbare Differenz zwischen weißer Kolonialherren- und schwarzer Sklavenkultur. Dieser Ablehnung des "kartasianischen Wahns", der glaubt, "daß in den Produktionen seines Geistes Menschsein und Menschlichkeit schlechthin sich offenbaren"¹⁰, entspricht die Kritik am Surrealismus, die Carpentier im Vorwort zu *El reino de este mundo* und später ausführlicher in *Tientos y diferencias* (1967) entwirft. Es darf freilich nicht übersehen werden, daß diese Zurückweisung zugleich der Ursprung von Carpentiers eigener künstlerischer Konzeption ist. Der Begriff des "merveilleux" wird von ihm beibehalten, wenn auch anders zur Anschauung gebracht; auch die Forderung der Surrealisten, eine neue Verbindung von Kunst und Realität zu schaffen, akzeptiert Carpentier. Die Formel des "real maravilloso" entsteht aus der anlehnenen Ablehnung des Surrealismus. Entsprechend verhält er sich zum Cartesianismus. Was Carpentier zurückweist, ist der Universalitätsanspruch eines dogmatisch verstandenen und kulturimperialistisch eingesetzten Rationalismus; sehr wohl aber sucht er selbst nach Ordnung in einer noch nicht geordneten Welt: Carpentiers "Barock"-Begriff dient einem Ordnung stiftenden Projekt.

1985 publizierte Ramón Chao unter dem Titel *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier* eine Synthese aus Interviews und Reden von Carpentier. Dieser liebte es ja durchaus, über sein Werk und sein Leben als Schriftsteller zu sprechen. Erstaunlich ist die Kohärenz seiner Äußerungen über Jahrzehnte hinweg. Man findet in diesem Buch, das, wie die Erzählung *Viaje a la semilla*, rückwärts läuft, eine zusätzliche Bestätigung der sich aus der Interpretation der vier Texte

9 Ebenda, S. 147.

10 Armbruster, a.a.O., S. 117.

ergebenden Auffassungen, teilweise in wörtlich identischen Formulierungen¹¹.

Um Carpentiers abweisende Haltung dem Surrealismus gegenüber zu verstehen, darf man sich nicht mit der von ihm immer wieder ins Feld geführten Erklärung zufrieden geben, der Surrealismus habe zum Zeitpunkt seiner Ankunft in Paris längst den Höhepunkt überschritten und alle Möglichkeiten ausgeschöpft. Richtig ist vielmehr, daß Carpentier in die Auseinandersetzungen um den *Second manifeste du surréalisme* (1930) hineingezogen wurde: Im Gefolge von Desnos unterzeichnete auch er die gegen Breton gerichtete Schmähschrift *Un cadavre* (1930). Dabei dürfte von entscheidender Bedeutung gewesen sein, daß das Verhältnis von Politik und Kunst für Carpentier völlig anders geartet sein mußte als für Breton. Carpentier hatte Kuba verlassen, nachdem er dort wegen seiner Zugehörigkeit zum Grupo Minorista im Gefängnis gesessen hatte und weil er dort politisch verfolgt wurde. Die Pariser Diskussion über das Verhältnis von Künstlern und Intellektuellen zu Politik und Revolution kamen ihm nach dieser Erfahrung absurd und lächerlich vor. Nun, da er den Surrealismus und die europäische Avantgarde unmittelbar und nicht, wie in La Habana, nur aus zweiter Hand¹² kennenlernte, verlor er rasch seine Illusionen. Ähnlich war es Robert Desnos ergangen. Auch er hatte von Kuba und Lateinamerika nicht die geringste Ahnung, als er, ausgerechnet für die argentinische Zeitung *La Razón*, zum "Séptimo Congreso de la Prensa Latina" nach La Habana kam. Carpentier öffnete ihm die Augen und versah ihn mit detaillierten Informationen für die Artikel, die er nach seiner Rückkehr über Kuba schrieb¹³.

Alejo Carpentier wollte, wie sein Vater, eigentlich Architekt werden. Er mußte sein Studium bald wieder aufgeben, nachdem sich, wie er es später ausdrückte, eine "familiäre Katastrophe" ereignet, das heißt, der Vater Mutter und Sohn verlassen hatte. Carpentier begann, für eine Reihe von Blättern – *Social*, *Carteles*, *El Herald*, *Venezuela*

11 Ramón Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Habana 1985: Editorial Arte y Literatura.

12 Ebenda, S. 221.

13 Zu Desnos und Carpentier siehe Carmen Vázquez, *Robert Desnos et le monde hispanique*, Thèse 3ème cycle, Université Paris III, 1978.

Libre, Revista de Avance – eine Vielzahl von Artikeln über moderne Musik, Malerei, Plastik und Literatur zu schreiben. Als er 1924 Chefredakteur der Zeitschrift *Carteles* wurde, schloß er sich dem Grupo Minorista an. Zu dieser überaus heterogenen Gruppierung gehörten fast alle, die in La Habana "modern", das heißt, gegen den Modernismus eingestellt waren, sich für die Forderungen der lateinamerikanischen Universitätsreform-Bewegung einsetzten und gegen den Diktator Gerardo Machado kämpften. 1926 wurde Carpentier nach Mexiko eingeladen, wo er Diego Ribera und José Clemente Orozco kennenlernte; am 7. Mai 1927 unterschrieb er die *Declaración del Grupo Minorista*¹⁴, wurde deshalb am 9. Juli mit der Beschuldigung, er sei ein Kommunist, verhaftet, angeklagt und zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt.

Schon in diesen Jahren zwischen seinem ersten Artikel für die Zeitung *La discusión* am 23.11.1922 und seiner Flucht aus Kuba im März 1928 entwickelte Carpentier das für ihn charakteristische enzyklopädische Interesse für alle Phänomene von Kunst und Kultur. Es richtete sich damals besonders auf die zeitgenössische Kunst der Avantgarden. Darüber mußte man sich allerdings in ausländischen Zeitschriften informieren, vor allem in der Madrider *Gaceta Literaria* und in Ortega y Gasset's *Revista de Occidente*, aber auch in *Amauta*, die Mariátegui in Lima edierte, in *Proa*, die Borges mitherausgab, in *Repertorio Americano* (Costa Rica) oder *Contemporáneos* (Mexiko). Man wußte in La Habana durchaus Bescheid über die Avantgardebewegungen in Europa – Kubismus, Futurismus, Surrealismus – und in Lateinamerika – Ultraísmo, Creacionismo, Estridentismo, Indigenismo –, eine eigenständige avantgardistische Kunst brachte der Grupo Minorista freilich zunächst nicht hervor. Auch Carpentier machte hiervon keine Ausnahme. Er war ein unermüdlicher Leser von allem Neuen, ein vielfältiger Kommentator und Vermittler, aber kein kreativer Avantgardist.

In Paris führte ihn Desnos mitten ins aktuelle künstlerische Geschehen. Folgt man Carpentiers eigener Darstellung dieser Periode seines Lebens, so hat er so gut wie alle Dichter, Romanciers, Theaterleute, Maler, Musiker, kurz: alle bedeutenden Künstler der ausgehenden zwanziger und der dreißiger Jahre zu Freunden gehabt. Auch

¹⁴ Vgl. hierzu Ana Cairo, *El Grupo Minorista y su tiempo*, La Habana 1978: Editorial de Ciencias Sociales.

wenn man einen gewissen Grad nachträglicher Idealisierung und Mythisierung annimmt, hat er diese aufregende Zeit begierig in sich aufgenommen. Abgesehen von der Publikation des Romans *iEcué-Yamba-Ó!* (1933), den er selbst später mit ziemlich kritischen Augen betrachtete, schrieb er einige Gedichte und kleine Prosatexte sowie eine Reihe von Artikeln für *Carteles*. Seine eigentliche Arbeit widmete er dem sich entwickelnden Rundfunk, wo er im wesentlichen Musiksendungen realisierte, und der Aufnahme von Schallplatten. Wie es scheint, hat ihn die moderne Musik am meisten interessiert. Hier finden sich nirgends negative Urteile. Unter den Literaten lagen ihm offenbar die spanischen Dichter der "Generación del 27" am ehesten. Ihre Absicht, avantgardistisches Experiment mit der Neubewertung der verkannten spanischen literarischen Tradition zu verbinden, kam seiner gegen Ende der dreißiger Jahre immer sichtbarer werdenden Absicht entgegen, Lateinamerika durch seine Kunst neu zu entdecken.

Eine wichtige Erfahrung hat Carpentier in dieser Zeit fraglos gemacht: Er beobachtete, daß alle wirklichen Künstler, auch wenn sie sich noch so exzentrisch oder verrückt gebärdeten, harte Arbeiter waren, die oft bis an die äußersten Grenzen ihrer physischen Leistungsfähigkeit gingen. Da ihm bei seiner Tätigkeit gleichfalls nichts geschenkt wurde, eignete er sich bald eine eiserne Disziplin an. Unordnung zelebrierende Bohémiens, Zeit totschlagende Kaffeehaus-Literaten und auf Tertulias geistreiches Stroh dreschende eitle Dichterfürsten waren ihm zutiefst zuwider.

Vom 1. Juni 1951 bis Mai 1959 schrieb Alejo Carpentier in der in Caracas erscheinenden Zeitung *El Nacional* fast täglich eine literatur- oder musikkritische Kolumne unter der Überschrift *Letra y Solfa*, insgesamt an die 4000 Artikel. Diese unglaubliche Leistung konnte er, neben seiner hauptberuflichen Arbeit als Rundfunkredakteur und seiner Lehrtätigkeit an der Escuela de Artes Plásticas, deshalb vollbringen, weil er sich einen systematischen und regelmäßigen Arbeitsrhythmus angewöhnt hatte. Die *Letra y Solfa*-Aufsätze untermauern die aus der Romanlektüre und der Lebensgeschichte gewonnenen Ergebnisse voll und ganz. Carpentiers Einstellung zur Kunst der Avantgarden festigt sich: Die eigene Erinnerung verbindet sich mit dem kontinuierlichen Studium aller Neuerscheinungen, die ihn Woche für Woche aus Paris erreichen.

Auch in *Letra y Solfa* läßt sich ein klarer Unterschied in der Beurteilung der avantgardistischen Musik und Malerei einerseits und der Literatur auf der anderen Seite feststellen. Während er die musikalischen Experimente eines Schönberg oder Stravinsky, eines Webern oder Satie positiv wertet und auch alle Stile der modernen Malerei mit großem Verständnis darlegt, urteilt er über die literarische Avantgarde wesentlich strenger. Zwar kommt er durchaus der Chronistenpflicht nach und schreibt die Geschichte der literarischen Bewegungen, besonders die des Surrealismus, relativ unvoreingenommen, doch wenn von Breton die Rede ist, hält er mit seiner Kritik nicht mehr hinter dem Berg. Er sieht in Breton den blutleeren französischen Intellektuellen, der, trotz seiner Manifeste und der gegen die 'raison' gerichteten Angriffe, in Wahrheit die anmaßende und normierende Tradition der französischen Klassik fortführt: Er sieht in Breton immer auch noch Descartes. Was er an Breton nicht mag, ist ein sich über die konkrete Wirklichkeit hinwegsetzender Formalismus, der sich hinter einer scheinbar chaotischen Fassade verbirgt.

Er setzt ihm die vitale Chaotik in der Kunst eines Rabelais entgegen, der mit den Formen und der Phantasie spielte, bei dem dieses Spiel aber mit einer ernsten Absicht verbunden sei. Er schöpfte aus der Volkskultur, aus den Bräuchen, den Festen, der alltäglichen kreatürlichen Wirklichkeit. Dies sei die Kunst, die Lateinamerika angemessen sei. Denn hier wolle man keine artifizielle und nur oberflächliche Unordnung produzieren, hier gehe es darum, die barocke und chaotische Wirklichkeit eines vitalen Kontinents nachzubilden. Die Aufgabe der Kunst sei es gerade, untaugliche Ordnungssysteme zu entlarven und nach den wahren Prinzipien der Ordnung zu suchen. Friedrich Wolfzettel hat, mit Bezug auf *Los pasos perdidos*, Carpentiers Ordnung/Unordnung-Paradox so zusammengefaßt:

El ansia del orden, aún en el plano artístico, parece un factor de desorden y de alienación, paradoja fundamental que define cada obra como destrucción de un orden inauténtico y como aproximación al orden del desorden liberador.¹⁵

Die intensive persönliche und theoretische Auseinandersetzung mit der europäischen Avantgarde hat Carpentier in hohem Maße

15 Friedrich Wolfzettel, "En torno a la dialéctica del desorden en algunas novelas de Alejo Carpentier", in *Iberoromania*, 27/28 (1988), S. 143-154, hier: S. 149.

sensibilisiert für alle ästhetischen und praktischen Probleme der modernen Kunst. Seine literarische Konzeption des Barocken und des "real maravilloso" ist kaum denkbar ohne die spanischen und französischen Avantgardisten. Doch erst, nachdem er beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges Europa verlassen und in Lateinamerika wieder zu Hause war, setzte sein künstlerisches Schaffen ein. Er hatte sich nun selbst vom Eurozentrismus befreit.

RESUMEN

La relación de Alejo Carpentier frente al vanguardismo francés, especialmente frente al surrealismo, es analizada en tres puntos:

1) El análisis de escenas de *La consagración de la primavera*, *El siglo de las luces*, *Los pasos perdidos* y *El reino de este mundo* referentes a Francia y a París da como resultado una extraordinaria coherencia: Estos pasajes coinciden y se apoyan mutuamente en una actitud que es, al mismo tiempo, de rechazo y de aceptación del surrealismo (y del cartesianismo). Carpentier rechaza las posiciones del surrealismo como inconsecuentes, retóricas, apolíticas y dogmáticas (es decir eurocentristas). En contraposición, pero, simultáneamente, apoyándose en ellas desarrolla su propia concepción de lo "real maravilloso".

2) La interpretación de las novelas es puesta en relación con las experiencias que tuvo Carpentier con el vanguardismo europeo. Ya como miembro del Grupo Minorista en La Habana Carpentier escribe sobre arte y literatura modernas. Para entonces sus conocimientos se basan en fuentes secundarias. Robert Desnos, quien posibilita su huida de La Habana, lo introduce en los círculos literarios de París. Rápidamente Carpentier siente antipatía contra Breton y contra todo lo bohemio y lo falto de seriedad: Carpentier está convencido que el arte es trabajo duro y resulta del estudio de la historia y de la realidad actual. La vuelta a Cuba, forzada por la Segunda Guerra Mundial, esclarece su – ahora distanciada – actitud frente a Europa y provoca su quehacer narrativo con Latinoamérica.

3) El examen de los artículos *Letra y Solfa*, escritos en Caracas entre 1951 y 1959, muestra en qué medida, a través de la intensa confrontación personal y teórica con el vanguardismo europeo, Carpentier fue sensibilizado para todos los problemas estéticos y prácticos del arte moderno. En su opinión la función de éste es desenmascarar sistemas de orden inservibles y buscar los fundamentos del orden verdadero. Esto es válido, de manera especial, para América Latina y los escritores latinoamericanos.