

HANSER



Leseprobe

Milan Kundera

Eine Begegnung

Übersetzt aus dem Französischen von Uli Aumüller

ISBN: 978-3-446-23555-7

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-23555-7>

sowie im Buchhandel.

Eine legendäre Begegnung

1941, auf dem Weg in die Emigration in den Vereinigten Staaten, macht André Breton auf Martinique Station; einige Tage lang wird er von den Vichy-Behörden inhaftiert; wieder freigelassen, entdeckt er dann bei einem Spaziergang durch Fort-de-France in einem Kurzwarenladen eine kleine lokale Zeitschrift, *Tropiques*; er ist hingerissen; in diesem düsteren Augenblick seines Lebens erscheint sie ihm wie das Licht der Poesie und des Mutes. Innerhalb kurzer Zeit lernt er die Mitglieder der Redaktion kennen, einige junge Männer zwischen zwanzig und dreißig rund um Aimé Césaire, und er verbringt seine ganze Zeit mit ihnen. Eine Freude und Ermutigung für Breton. Eine ästhetische Inspiration und unvergessliche Faszination für die Martinikaner.

Einige Jahre später, 1945, macht Breton auf dem Rückweg nach Frankreich kurz halt in Port-au-Prince in Haiti, wo er einen Vortrag hält. Alle Intellektuellen des Inselstaates sind da, darunter Jacques Steven Alexis und René Depestre. Sie lauschen ihm ebenso fasziniert wie die Martinikaner einige Jahre zuvor. Ihre Zeitschrift *La Ruche* (noch eine! Ja, das war damals die große Epoche der Zeitschriften, die heute vorbei ist) widmet Breton eine Sondernummer; die Ausgabe wird beschlagnahmt, die Zeitschrift verboten.

Für die Haitianer war die Begegnung ebenso flüchtig wie unvergesslich: ich sagte Begegnung, nicht Bekanntschaft, nicht Freundschaft, nicht einmal Bündnis; Begegnung, das heißt: Funke, Blitz, Zufall. Alexis ist damals dreiundzwanzig, Depestre neunzehn; sie sind nur sehr oberflächlich über den Surrealismus informiert und wissen beispielsweise nichts über seine politische Situation (den Bruch innerhalb der Bewegung); intellektuell so begierig wie jungfräulich, sind sie von Breton hingerissen, von seiner aufrührerischen Haltung, von der Freiheit der Phantasie, die seine Ästhetik predigt.

Alexis und Depestre gründen im Jahr 1946 die haitianische kommunistische Partei, und was sie schreiben, ist revolutionär orientiert; so eine Literatur wurde damals in der ganzen Welt hergestellt und stand überall unter dem zwangsläufigen Einfluss Russlands und seines »sozialistischen Realismus«. Für die Haitianer ist nun aber nicht Gorki der Meister, sondern Breton. Sie sprechen nicht vom sozialistischen Realismus; ihre Devise ist die Literatur des »Wunderbaren« – oder des »wunderbaren Realen«. Bald werden Alexis und Depestre zur Emigration gezwungen sein. Dann, im Jahr 1961, kehrt Alexis mit der Absicht, den Kampf fortzusetzen, nach Haiti zurück. Er wird festgenommen, gefoltert, umgebracht. Er ist neununddreißig Jahre alt.

Schön wie eine mehrfache Begegnung

Césaire. Er ist der Begründer: der Begründer der martinikanischen *Politik*, die vor ihm nicht existierte. Gleichzeitig jedoch ist er der Begründer der martinikanischen *Literatur*; seine *Notizen von einer Rückkehr* (ein ganz und gar originelles Gedicht, das ich mit nichts vergleichen könnte, laut Breton »das bedeutendste lyrische Monument jener Zeit«) ist für Martinique (mit Sicherheit für die ganzen Antillen) so fundamental wie *Pan Tadeusz* von Mickiewicz (1798–1855) für Polen oder die Poesie Petöfis (1823–1849) für Ungarn. Anders gesagt, Césaire ist in doppelter Hinsicht ein Begründer; zwei Gründungen (politisch und literarisch) fallen in seiner Person zusammen. Doch im Gegensatz zu Mickiewicz und Petöfi ist er nicht nur Dichter und Gründervater, er ist zugleich ein moderner Dichter, Erbe von Rimbaud und Breton. Zwei verschiedene Epochen (die des Anfangs und die des Höhepunkts) vereinen sich aufs wunderbarste in seinem dichterischen Werk.

Die Zeitschrift *Tropiques*, deren fünf Nummern zwischen 1941 und 1945 erschienen, thematisiert systematisch drei Hauptpunkte, die ihrerseits nebeneinander auch wie eine einzigartige Begegnung erscheinen, die in keiner anderen Zeitschrift der Avantgarde der Welt stattgefunden hat:

1. *Die kulturelle und politische Emanzipation Martiniques*: Aufmerksamkeit für die afrikanische Kultur, vor allem für die Schwarzafrikas; Ausflüge in die Vergangenheit der Sklaverei; die ersten Denkschritte der

»négritude« (dieser Begriff wird von Césaire, in Anlehnung an die verächtliche Konnotation des Wortes »Neger«, als Kampfansage lanciert), das Panorama der kulturellen und politischen Situation Martiniques; die Polemiken gegen die Kirche und die Vichy-Regierung.

2. *Die Pädagogik der Poesie und der modernen Kunst:* Verherrlichung der Heroen der modernen Poesie: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Breton; ab der dritten Nummer unumwunden surrealistischer Kurs (es sei darauf hingewiesen, dass diese jungen Männer, obwohl stark politisiert, die Poesie nicht der Politik opfern: der Surrealismus ist für sie in erster Linie eine Kunstbewegung); die Identifikation mit dem Surrealismus ist von jugendlichem Überschwang: »Das Wunderbare ist immer schön, jedes beliebige Wunderbare ist schön, es gibt überhaupt nur Wunderbares, das schön ist«, sagt Breton, und das Wort »Wunderbares« wird für sie ein Lösungswort; das syntaktische Vorbild von Bretons Sätzen (»Die Schönheit wird konvulsiv sein, oder sie wird nicht sein«) wird oft imitiert wie auch das der Formel Lautréamonts (»Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Sezientisch ...«); Césaire: »Die Poesie Lautréamonts, schön wie ein Enteignungsdekret« (und selbst Breton: »Die Sprache Aimé Césaires, schön wie der entstehende Sauerstoff«) usw.

3. *Die Grundlegung des martinikanischen Patriotismus:* der Wunsch, die Insel als ein Zuhause, als ein Vaterland anzunehmen, das man gründlich kennen muss: ein langer Text über die Fauna von Martinique; ein anderer über die martinikanische Flora und die Herkunft

ihrer Namen; vor allem aber die Volkskunst: Veröffentlichung und Kommentierung kreolischer Geschichten.

Noch eine Bemerkung zum Thema Volkskunst: In Europa wurde sie von den Romantikern entdeckt, von Brentano, Arnim, den Brüdern Grimm und von Liszt, Chopin, Brahms, Dvořák; man meint, sie habe für die Modernisten ihren Reiz verloren; das ist ein Irrtum; nicht nur Bartók und Janáček, sondern auch Ravel, Milhaud, de Falla, Strawinsky liebten die Volksmusik, in der sie vergessene Tonarten, unbekannte Rhythmen, eine Derbheit, eine Unmittelbarkeit entdeckten, die der Musik der Konzertsäle seit langem verlorengegangen war; im Unterschied zu den Romantikern wurden die Modernisten in ihrer nonkonformistischen Ästhetik von der Volkskunst bestätigt. Die Einstellung der martinikanischen Künstler ist gleich: das Phantastische an den volkstümlichen Geschichten verschmilzt für sie mit der von den Surrealisten gepredigten Freiheit der Phantasie.

*Begegnung eines ewig erigierten Regenschirms
mit einer Nähmaschine für Uniformen*

Depestre. Ich lese noch einmal den Erzählungsband aus dem Jahr 1981 mit dem symptomatischen Titel *Alléluia pour une femme-jardin*. Depestres Erotik: alle Frauen strotzen dermaßen vor Sexualität, dass sich sogar die Wegweiser ganz erregt nach ihnen umdrehen. Und die Männer sind dermaßen lüstern, dass sie überall bereit

sind, Liebe zu machen: während einer wissenschaftlichen Konferenz, während eines chirurgischen Eingriffs, in einer Rakete im Weltraum, auf einem Trapez. Das alles aus reiner Lust; es gibt keine psychologischen, moralischen, existentiellen Probleme, man befindet sich in einem Universum, in dem Laster und Unschuld ein und dasselbe sind. Gewöhnlich langweilt mich ein derartiger lyrischer Rausch; hätte jemand mit mir über Depestres Bücher gesprochen, bevor ich sie las, ich hätte sie nicht aufgeschlagen.

Zum Glück habe ich sie gelesen, ohne zu wissen, was mich erwartet, und es ist mir das Beste passiert, was einem Leser passieren kann; mir gefiel, was mir aus Überzeugung (oder von Natur aus) nicht hätte gefallen dürfen. Wenn jemand, der nur ein kleines bisschen weniger begabt wäre als er, dasselbe ausdrücken wollte, würde er nur eine Karikatur zustande bringen; aber Depestre ist ein wahrer Poet, oder um es auf Antillianisch zu sagen, ein wahrer Meister des Wunderbaren. Ihm ist es gelungen, etwas in die existentielle Karte des Menschen einzutragen, was bis dahin nicht darin eingetragen war: die nahezu unerreichbaren Grenzen der glücklichen, naiven Erotik, der ebenso zügellosen wie paradiesischen Sexualität.

Dann lese ich andere Erzählungen von ihm aus dem Band mit dem Titel *Éros dans un train chinois*, und vertiefe mich in einige Geschichten aus den kommunistischen Ländern, die den aus seiner Heimat vertriebenen Revolutionär damals mit offenen Armen empfangen. Erstaunt und gerührt stelle ich mir heute den haitianischen Poeten vor, wie er, den Kopf voller erotischer

Phantasien, die stalinistische Wüste in ihren schlimmsten Jahren durchquert, wo ein unwahrscheinlicher Puritanismus herrschte und für die geringste erotische Freizügigkeit teuer bezahlt wurde.

Depestre und die kommunistische Welt: die Begegnung eines ewig erigierten Regenschirms mit einer Nähmaschine für Uniformen und Totenhemden. Er erzählt seine Liebesgeschichte: mit einer Chinesin, die wegen einer Liebesnacht für neun Jahre auf eine Leprosation in Turkestan verbannt wird; mit einer Jugoslawin, die man fast geschoren hätte, wie damals alle Jugoslawinnen, die schuldig befunden wurden, mit einem Ausländer geschlafen zu haben. Ich lese heute diese Erzählungen, und auf einmal erscheint mir unser ganzes Jahrhundert unreal, unwahrscheinlich, so als wäre es nur die schwarze Phantasie eines schwarzen Poeten.

Die nächtliche Welt

»Die Sklaven auf den Plantagen in der Karibik hatten zwei verschiedene Welten gekannt. Es gab die Welt des Tages: das war die weiße Welt. Es gab die Welt der Nacht: das war die afrikanische Welt, mit ihrer Magie, ihren Geistern, ihren wahren Göttern. In dieser Welt verwandelten sich tagsüber zerlumpte Erniedrigte – in ihren Augen und denen ihrer Gefährten – in Könige, Hexer, Heiler, Wesen, die Verbindung mit den wahren Kräften der Erde hatten und absolute Macht besaßen. [...] Dem Uneingeweihten, dem Besitzer der Skla-

ven, mochte die afrikanische Nachtwelt wie eine Welt des Scheins, eine kindische Welt, ein Karneval erscheinen. Aber für den Afrikaner [...] war sie die einzige wahre Welt; die die Weißen in Phantome verwandelte und das Plantagenleben zu einer bloßen Schimäre machte.«

Nachdem ich diese wenigen Zeilen von Naipaul gelesen hatte – auch er stammt aus der Karibik –, ist mir bewusst geworden, dass die Bilder von Ernest Breleur sämtlich Nachtbilder sind. Die Nacht ist ihre einzige Kulisse, die einzige, die imstande ist, »die wahre Welt« zu veranschaulichen, die sich jenseits des trügerischen Tages befindet. Und ich begreife, dass diese Bilder nur hier entstanden sein können, auf den Antilleninseln, wo die Vergangenheit der Sklaverei für immer schmerzhaft in das eingebrannt bleibt, was früher das kollektive Unbewusste genannt wurde.

Wenn die allererste Periode seiner Malerei auch absichtlich in der Kultur Afrikas verankert ist, wenn ich darin auch Motive aus der afrikanischen Volkskunst erkenne, so wird er in den späteren Perioden immer persönlicher, immer freier von jedem Programm. Und darin liegt das Paradoxon: Gerade in dieser hochpersönlichen Malerei ist die schwarze Identität eines Martinikaners mit strahlender Augenfälligkeit spürbar: diese Malerei ist erstens die Welt des nächtlichen Reichs; zweitens die Welt, in der alles sich ins Mythische verwandelt (alles, jedes kleinste vertraute Objekt, Ernests kleiner Hund eingeschlossen, den man in ein mythologisches Tier verwandelt in so vielen Bildern wiederfindet); und drittens die Welt der Grausamkeit: als kehrte

die unauslöschliche Vergangenheit der Sklaverei als ein Besessensein vom Körper wieder – schmerzender Körper, gefolterter und folterbarer, verwundbarer und verwundeter Körper.

Die Grausamkeit und die Schönheit

Wir sprechen über Grausamkeit, und ich höre Breleur mit seiner ruhigen Stimme sagen: »Trotz allem, in der Malerei muss es in erster Linie um Schönheit gehen.« Was meiner Meinung nach bedeutet: die Kunst muss sich immer davor hüten, außerästhetische Emotionen hervorzurufen: Erregung, Schrecken, Abscheu, Schock. Beim Foto einer pinkelnden nackten Frau kann man eine Erektion bekommen, aber ich glaube nicht, dass man aus Picassos *Pisseuse* einen ähnlichen Nutzen ziehen könnte, obwohl es ein herrlich erotisches Bild ist. Angesichts eines Films von einem Massaker wendet man den Blick ab, wohingegen sich der Blick an *Guernica* erfreut, obwohl das Bild von dem gleichen Schrecken erzählt.

Im Raum hängende Körper ohne Kopf, das sind die letzten Bilder Breleurs. Dann schaue ich mir ihre Entstehungsdaten an: mit dem Voranschreiten der Arbeit an diesem Zyklus verliert das Thema des der Leere anheimgegebenen Körpers etwas von seinem ursprünglichen Trauma; der verstümmelte, in die Leere geworfene Körper leidet immer weniger, er gleicht von Bild zu Bild immer mehr einem zwischen Sternen verlorenen Engel, einer aus der Ferne eingegangenen magi-

schen Einladung, einer körperlichen Verlockung, einer spielerischen Artistik. Das ursprüngliche Thema geht im Laufe unzähliger Varianten aus der Sphäre der Grausamkeit in die Sphäre des Wunderbaren über (um das Losungswort noch einmal zu verwenden).

Mit uns im Atelier sind auch meine Frau Vera und Alexandre Alaric, ein martinikanischer Philosoph. Wie immer vor dem Essen gibt es Rum-Punch. Dann deckt Ernest den Tisch, sechs Gedecke. Warum sechs? Im letzten Moment kommt noch Ismael Mundaray, ein venezolanischer Maler; wir fangen an zu essen. Aber seltsamerweise bleibt das sechste Gedeck bis zuletzt unberührt. Viel später dann kommt Ernests Frau von der Arbeit, eine schöne und, das merkt man sofort, geliebte Frau. Wir fahren in Alexandres Auto ab; Ernest und seine Frau stehen vor dem Haus und blicken uns nach; ich habe den Eindruck eines ängstlich vereinten, von einer unerklärlichen Aura der Einsamkeit umgebenen Paares. »Sie haben das Geheimnis des sechsten Gedecks sicher verstanden«, sagt Alexandre, als sie aus unserem Blickfeld verschwunden sind. »Es hat Ernest die Illusion vermittelt, seine Frau wäre bei uns.«

Das Zuhause und die Welt

»Ich sage, wir ersticken. Das Prinzip einer gesunden karibischen Politik: die Fenster öffnen. Luft. Luft«, schreibt Césaire 1944 in *Tropiques*.

Die Fenster in welche Richtung öffnen?

Zuallererst nach Frankreich hin, sagt Césaire; denn Frankreich, das ist die Revolution, das ist Schœlcher; das ist auch Rimbaud, Lautréamont, Breton; eine Literatur, eine Kultur, die der größten Liebe wert sind. Dann zu der amputierten, konfiszierten afrikanischen Vergangenheit hin, die das verschüttete Wesen der martinikanischen Persönlichkeit in sich birgt.

Die folgenden Generationen sollten dann diese franko-afrikanische Orientierung Césaires oft von sich weisen und auf der Amerikanität Martiniques bestehen; auf seiner »Kreolität« (die eine Palette sämtlicher Hautfarben und eine spezifische Sprache aufweist); auf seinen Bindungen an die Karibik und ganz Lateinamerika.

Denn jedes Volk auf der Suche nach sich selbst fragt sich, wo die Zwischenstufe zwischen seinem Zuhause und der Welt ist, wo sich zwischen dem nationalen und dem mondialen Kontext das befindet, was ich den *medianen Kontext* nenne. Für einen Chilenen ist es Lateinamerika; für einen Schweden Skandinavien. Offensichtlich. Aber für Österreich? Wo befand sich diese Stufe? In der deutschen Welt? Oder in der des multinationalen Mitteleuropa? Der ganze Sinn seiner Existenz hing von der Antwort auf diese Frage ab. Als das Land sich, nach 1918 und noch radikaler nach 1945 aus seinem mitteleuropäischen Kontext herausgefallen, auf sich selbst oder auf seine Germanität zurückzog, war es nicht mehr das strahlende Österreich Freuds oder Mahlers, es war ein anderes Österreich mit einem erheblich eingeschränkten kulturellen Einfluss. Das gleiche Dilemma hat Griechenland, das gleichzeitig in der europäisch-

orientalischen Welt lebt (die Tradition von Byzanz, die orthodoxe Kirche, die Russophilie) und in der europäisch-westlichen Welt (griechisch-römische Tradition, starke Verbindung mit der Renaissance, der Moderne). In leidenschaftlichen Polemiken können Österreicher oder Griechen die eine Orientierung zugunsten der anderen in Frage stellen, doch mit einem gewissen Abstand wird man sagen: es gibt Nationen, deren Identität von der Dualität, von der Komplexität ihres medianen Kontextes charakterisiert wird, und gerade darin liegt ihre Originalität.

Was Martinique betrifft, so würde ich dasselbe sagen: es ist die Koexistenz verschiedener medianer Kontexte, aus der heraus die Originalität seiner Kultur entsteht. Martinique: vielfältige Schnittstelle; Kreuzung der Kontinente; ein kleines Stückchen Erde, auf dem Frankreich, Afrika und Amerika sich begegnen.

Ja, das ist schön. Sehr schön, außer dass es Frankreich, Afrika, Amerika völlig egal ist. In der heutigen Welt wird die Stimme der Kleinen kaum gehört.

Martinique: die Begegnung einer großen kulturellen Komplexität und einer großen Einsamkeit.

Die Sprache

Martinique ist zweisprachig. Einmal das Kreolische, die in der Zeit der Sklaverei entstandene Alltagssprache, und dann (genauso wie in Guadeloupe, Guyana und Haiti) die in der Schule unterrichtete französische

Sprache, die von der Intelligenzia mit beinahe rachsüchtiger Perfektion beherrscht wird. (Césaire »handhabt die französische Sprache, wie sie heutzutage kein Weißer zu handhaben wüsste«, sprach Breton.)

Als Césaire 1978 gefragt wird, warum die Beiträge in *Tropiques* nicht in Kreolisch seien, entgegnet er: »Das ist eine Frage ohne Sinn, da eine solche Zeitschrift in Kreolisch nicht denkbar ist [...]. Ich weiß nicht einmal, ob das, was wir zu sagen hatten, in Kreolisch formuliert werden könnte [...]. Das Kreolische ist nicht imstande, abstrakte Ideen auszudrücken [...], es ist eine ausschließlich gesprochene Sprache.«

Und dennoch ist es eine heikle Aufgabe, einen martinikanischen Roman in einer Sprache zu schreiben, die nicht die ganze Realität des Alltagslebens umfasst. Daraus ergeben sich mehrere Lösungen: ein Roman in Kreolisch; ein Roman in Französisch; ein Roman in Französisch mit kreolischen Wörtern, die unten auf der Seite erklärt werden; und dann die Lösung von Chamoiseau:

Dieser hat sich dem Französischen gegenüber eine Freiheit herausgenommen, die sich ein französischer Schriftsteller nicht einmal im Traum herausnehmen würde. Es ist die Freiheit eines brasilianischen Schriftstellers gegenüber dem Portugiesischen, eines hispano-amerikanischen gegenüber dem Spanischen. Oder, meinetwegen, die Freiheit eines Zweisprachigen, der sich weigert, in einer seiner zwei Sprachen die absolute Autorität zu sehen, und den Mut findet, nicht zu gehorchen. Chamoiseau hat keinen Kompromiss zwischen Französisch und Kreolisch gemacht, indem er sie mischte. Seine Sprache ist das Französische, wenn auch umge-

formt; nicht kreolisiert (kein Martinikaner spricht so), sondern chamoisiert: er verleiht ihr die zauberhafte Sorglosigkeit der gesprochenen Sprache, ihren Tonfall, ihre Melodie; er bereichert sie mit vielen kreolischen Redewendungen: nicht aus »naturalistischen« Gründen (um »Lokalkolorit« einzubringen), sondern aus ästhetischen (wegen ihrer Komik, ihres Charmes oder ihrer semantischen Unersetzbarkeit); vor allem aber hat er seinem Französisch die Freiheit ungewöhnlicher, ungewzwungener, »unmöglicher« Wendungen verliehen, die Freiheit der Neologismen (eine Freiheit, die das sehr normative Französisch viel weniger auskosten kann als andere Sprachen): geschickt verwandelt er Adjektive in Substantive (maximalité, aveuglage), Verben in Adjektive (éviteux), Adjektive in Adverbien (malement, inattendement) (»Inattendement? Dieses Wort wurde schon von Césaire in *Notizen von einer Rückkehr* legitimiert«, protestiert Chamoiseau). Verben in Substantive (égorgette, raterie, émerveille, disparaisseur), Substantive in Verben (horloger, riviérer) usw. Und ohne dass all diese Übertretungen zu einer Verminderung des lexikalischen und grammatikalischen Reichtums der französischen Sprache führten (es fehlen weder die gelehrten Wörter noch die archaischen, noch der Konjunktiv II).