

FREUNDSCHAFTS-GESELLSCHAFT

BRD



KUBA

MATERIALIEN

ZU KULTUR UND BILDUNG IN KUBA

I N H A L T

Seite

2	Die Schlacht um den 6. Grad
3	Die weitere Vervollkommnung der Allgemeinbildung und der allgemeinbildenden Schulen in Kuba
11	Die Überwindung des Analphabetentums in Kuba
14	Bollwerk der revolutionären Erziehung
18	Casa de las Americas
30	Lateinamerika und seine Musik
42	Erforschung und Verteidigung der nationalen Folklore: 15 Jahre
48	Revolutionäre Kunst in Kuba
49	Ich habe
50	Theatergruppe Escambray, La Yaya
51	Cuba si
56	Begegnungen mit der kubanischen Volks- und Konzertmusik
59	Annäherung an Alejo Carpentier
61	Die Rolle des Theaters im revolutionären Prozeß

Herausgeber : Freundschaftsgesellschaft BRD-Kuba e.V.
Postfach 3103 Bielefeld 1

Zweite, erweiterte Auflage
Bielefeld 1979

Preis : DM 3,00

Die Schlacht um den 6. Grad

Erwachsenenbildung im sozialistischen Kuba

Der 26. Juli 1953, an dem während des Karnevalstrubels in Santiago de Cuba Fidel Castro mit 160 Männern vergeblich versuchte, die Moncada-Kasernen zu stürmen, um ein Fanal für den allgemeinen Aufstand gegen das Batista-Regime zu setzen, markiert in der Geschichtsschreibung der kubanischen Revolution ein wichtiges Datum. Drei Jahre später landeten die Männer der „Granma“, der Kern der Guerillatruppen, in der Sierra Maestra, im Januar 1959 ist Batista endgültig vertrieben. Die großen militärischen Schlachten sind geschlagen. Die heutigen Schlachten Kubas finden auf anderen Gebieten statt.

Mit ihrem I. Parteitag im Dezember 1975 hat sich die Kommunistische Partei Kubas in ihrer Programmatik das Ziel gesetzt, die Schaffung der materiell-technischen Basis des Sozialismus als gesellschaftliches Ziel gesteckt. Das bedeutet nach den schlimmsten Einschränkungen und Entbehrungen der Jahre der amerikanischen Wirtschaftsblockade, daß jetzt fociert an die Mechanisierung der wichtigsten Produktionszweige herangegangen werden muß; das Zuckerrohr beispielsweise, ein stark arbeitskräftintensiver Bereich und weiterhin entscheidender Exportartikel, soll 1980 zu 60 Prozent maschinell geschnitten werden.

Geplant ist eine Erhöhung der Arbeitsproduktivität und ein Wirtschaftswachstum von jährlich durchschnittlich 6 Prozent für das Finanzjahr fünf bis 1980, eine Zahl, die zwar niedriger liegt als der Zuwachs zwischen 1971 und 1975, sich jedoch an die realen Möglichkeiten der Ressourcen orientiert und außerdem am inzwischen gewachsenen Wirtschaftspotential Kubas zu messen ist, so daß für 1980 ein um 34 Prozent höheres Brutto sozialprodukt gegenüber 1975 erreicht werden würde.

Solche Ziele sind jedoch in einem bis zur Revolution unterentwickelt gehaltenen Land wie Kuba nicht allein durch die Übernahme neuer Fertigungsmethoden und Anlagen zu erreichen. Die Menschen, die neue Maschinen handhaben und neue maschinelle Arbeitsproduktivität erreichen sollen, haben zum allergrößten Teil nicht die Möglichkeiten einer Erziehung und Berufsausbildung genossen, wie sie seit 1959 durch den Sieg der Revolution möglich wurde. Für die subjektive Seite der ökonomischen Zielsetzung ist in Kuba eine Erwachsenenbildung, die die Massen erreicht, von entscheidender Bedeutung.

Die heutige Generation der kubanischen Produktionsarbeiter ist in einer Zeit aufgewachsen, als 23,6 Prozent der Bevölkerung über 10 Jahre völlige Analphabeten waren (1953), auf dem Land lag die Zahl sogar bei 41,7 Prozent. Die damals eingeschulten Kinder (es waren nie

mehr als knapp 30 Prozent) erreichten längst nicht alle den sekundären Schulabschluss. 1958 zählte man in Kuba eine Million Analphabeten und über eine Million Halbalphabeten. Die vorrevolutionäre Erwachsenenbildung rekrutierte sich aus 304 schlecht betreuten Abendkursen vor allem in städtischen Bezirken mit 29 000 Schülern, darunter auch Kinder und Jugendliche.

Die „Erste große Kulturschlacht“, wie die Kubaner ihre Alphabetisierungskampagne nennen, wurde 1961 initiiert. Tausende von freiwilligen Lehrern, teilweise selbst noch Schüler, brachten innerhalb eines knappen Jahres 707 000 Erwachsenen Lesen und Schreiben bei.

Unmittelbar danach begannen Anstrengungen, die Erwachsenenbildung auszubauen und zu organisieren. Sogenannte „Folkkurse“ wurden ab 1962 für die weitere Bildung der Arbeiter und Bauern eingerichtet. Der stellvertretende Minister für Erziehung, Raúl Ferrer, bezeichnete damals diese Kurse als „eine revolutionäre Konzeption des Unterrichts“. „Diese Kurse“, erklärte Ferrer, „werden eine funktionale Einheit bilden, eingerichtet auf einer Farm des Volkes, einer Kooperativen, einer Werkstatt, einer Fabrik, einer Schule, wo Lehrer und Schüler die zu verwirklichenden Pläne und Aufgaben diskutieren werden.“

Als inhaltliche Ziele liegen der Erwachsenenbildung wie der Erziehung der Kinder und Jugendlichen Vorstellungen zugrunde, wie sie die Programmatik der Kommunistischen Partei Kubas 1975 formuliert hat: „Erziehung allseitig gebildeter Persönlichkeiten, die fähig sind, die Errungenschaften der National- und Weltkultur aufzunehmen und zu verarbeiten sowie zu ihrer Weiterentwicklung beizutragen; Ausbildung befähigter Werktätiger und Kader, damit sie sich die entsprechende Qualifikation zur Übernahme von Verantwortungen erziehen, die unsere wirtschaftliche, gesellschaftliche und wissenschaftlich-technische Entwicklung erfordert, ... Sie sind die Triebkräfte für die

Weiterentwicklung der Produktionsverhältnisse.“

Etappenziel der derzeitigen Erwachsenenbildung ist das Erreichen einer abgeschlossenen Schulbildung für alle, der Abschluß der 6. Klasse. Eine obligatorische 9-Klassen-Schulbildung kann für die nächste Zeit erst im Bereich des Schulwesens für Kinder und Jugendliche eingerichtet werden. Die „Schlacht um den 6. Grad“ wurde 1963 eingeleitet. Von Anfang an waren die Gewerkschaften und die Massenorganisationen wie der Kommunistische Jugendverband, der Bauernverband und die Föderation kubanischer Frauen an den Bildungsanstrengungen beteiligt.

Im gegenwärtig laufenden Semester der Arbeiter- und Bauernerschließung sind 250 000 Menschen eingeschrieben. Dabei ist die Verbindung von Arbeit und Lernen entscheidend. In dem gesamten Bildungsbereich Kubas, in dem Formen des polytechnischen Unterrichts obligatorisch sind (beispielfähig in den „escuelas en el campo“, den internatimaligen Landschulen, die mit der Schulbildung vor allem landwirtschaftliche Arbeitstechniken vermitteln), so werden für die sich weiterqualifizierenden Arbeiter und Bauern ihre Arbeitsplätze zu Klassenzimmern.

„Wir hoffen“, sagte kürzlich eine Vertreterin des Exekutivsekretariats der Gewerkschaftsbewegung in einem Zeitschrifteninterview, „daß bis Ende 1977 eine halbe Million Arbeiter den 6. Grad erreicht haben werden, eine Zahl, die die Hälfte des Planziels bis 1980 ausmacht. Bis heute haben sich 389 186 qualifiziert, es fehlen uns noch 111 000 für die halbe Million, was zusammen mit früheren Qualifizierungen auf diesem Niveau eine Million Arbeiter ausmacht, die bereits diese Schlacht um den kulturellen Fortschritt gewonnen haben. Die jetzige Kampagne bedeutet, daß wir in fünf Jahren die Qualifizierungsanstrengungen von 12 Jahren erreichen wollen ...“

Neben den bereits historischen Erfolgen auf dem Bildungsbereich, die Kuba einen Ruf in der Welt eingebracht haben, nehmen sich diese Aufgabenstellungen ehebärtig aus. Sie sind nicht dekrätierbar und administrativ durchführbar, sondern nur mit dem bewußten Einsatz derer möglich, die den Nutzen davon haben werden.

HEDI ROBITZSCH-KLEE

DER INHALT DER ALLGEMEINBILDUNG UND SEINE NEUGESTALTUNG IN SOZIALISTISCHEN LÄNDERN

ASELA DE LOS SANTOS

Die weitere Vervollkommnung der Allgemeinbildung und der allgemeinbildenden Schule in Kuba //

Das Volk von der Möglichkeit des Erwerbs von Bildung und Erziehung auszuschließen, war eines der größten Verbrechen, das Neokolonialismus und Diktatur während vieler Generationen an unserem Volk beging. Diese Situation wurde von unserem Ministerpräsidenten und Ersten Sekretär des ZK der Kommunistischen Partei Kubas, Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, im September 1960 treffend charakterisiert: „Dem Volk mangelte es zu allen Möglichkeiten. Für einen Bauersohn oder ein Arbeiterkind oder für ein Kind irgendeiner einfachen Familie war es äußerst schwierig, eine Ausbildung als Facharbeiter, als Arzt, Ingenieur, Architekt oder Techniker zu erhalten. Es gab Kinder aus armen Familien, die durch außerordentlich große Opfer zur Hochschulbildung gelangten, aber die große Mehrheit der Kinder unserer Familien hatte vielfach nicht einmal die Möglichkeit, einige Buchstaben zu erlernen, und es gab ganze Regionen in Kuba, wo man niemals einen Lehrer kennengelernt hatte.“

Zweifellos hat Kuba nach dem 1. Januar 1959 in relativ kurzer Zeit bei der Bildung und Erziehung des Volkes eine Spitzenposition in Lateinamerika erreicht. Deswegen kann man mit Recht die Leistungen unseres Landes auf diesem Gebiet in die großen Errungenschaften der Kubanischen Revolution einreihen.

In den ersten Jahren nach der Revolution (1959 bis 1961) wurden Gesetze erlassen, die unser Bildungswesen grundlegend veränderten. 1961 wurde der sozialistische Charakter der Revolution erklärt, und das Bildungs- und Erziehungswesen wurde völlig nationalisiert. Das war mit der Abschaffung der Privatschulen und einer großen Alohabeisierungsaktion verbunden. Die Nationalisierung der Privatschulen sicherte dem revolutionären Staat allein das Recht der Bildung und Erziehung und erlaubte, zugleich eines der Grundprinzipien der Revolution auf alle Bereiche der Erziehung anzuwenden: die Unentgeltlichkeit von Bildung und Erziehung.

Von 1961 bis 1970 gab es zahlreiche wichtige Maßnahmen zur Entwicklung des Bildungswesens in Kuba. So wurden zum Beispiel Sonderschulen geschaffen, die Hochschulreformen begonnen, die Lehrerausbildung mit neuen Plänen aufgebaut. Dazu gehören auch die Einführung einer neuen Stipendienordnung, die Entwicklung der Erwachsenenbildung sowie der technischen und der Berufsausbildung, die Einrichtung von wissenschaftlich-technischen Interessengemeinschaften, der Beginn des Planes Schule auf dem Lande, der Beginn der Einführung der neuen Mathematiklehrpläne, das Sammeln von Erfahrungen mit den Berufsschulen und der Schule auf dem Lande.

Die Etappe nach 1970 wird charakterisiert durch die Neuordnung und Vereinheitlichung der gesamten Bildung und Erziehung im nationalen Maßstab. Es wurden die Formen der Verbindung des Lernens mit der Arbeit vervollkommen. Die politisch-erzieherische Funktion der Lehrer wurde hervorgehoben. Die Ausbildungspläne für Pädagogen erhielten Vorrangstellung. Die Entwicklung der Pädagogik als der grundlegenden Wissenschaft für die Bildungs- und Erziehungsarbeit im Bereich des Ministeriums gewann an Bedeutung. Umfassend ist diese Etappe gekennzeichnet durch die „Revolution der Erziehung“ (revolución educacional), was sie von Fidel Castro gefordert wurde.

Dank all dieser Maßnahmen hat sich gegenwärtig unser ganzes Land gleichsam in eine große Schule verwandelt. Von drei Kubanern besucht einer eine Bildungseinrichtung. Zur Zeit lernen 99,5 Prozent der Kinder im Alter von 6 bis 12 Jahren an der Grundschule.

Niemals zuvor hat unser Land eine ähnliche Entwicklung des Schulbaus erlebt wie heutzutage. Allein in den letzten drei Jahren wurden mehr als 250 Bildungseinrichtungen für mehr als 155 000 Schüler errichtet. In diesen neuen Schulen wurden alle Bedingungen geschaffen, die für eine allseitige Bildung und Erziehung unserer Kinder und Jugendlichen notwendig sind.

1973 stiegen die Investitionen und laufenden Ausgaben des Ministeriums für Erziehung auf 648,5 Millionen Pesos. Das bedeutet eine Steigerung gegenüber den Ausgaben des Schuljahres 1957/58, die sich auf 79,4 Millionen Pesos beliefen, auf das Achtfache.

Das gegenwärtige System der Vorbereitung qualifizierter Kader wird es erlauben, schrittweise die Anforderungen zu erfüllen, die durch die Entwicklung unseres Landes gestellt werden.

Auf dem Gebiet der Hochschulbildung sind quantitative und qualitative Veränderungen festzustellen.

Sofort erhöhte sich die Zahl der Studenten sprunghaft, als man die Universitäten für Arbeiter öffnete: Von 16 000 Studenten in der vorrevolutionären Zeit ist ihre Zahl an unseren Hochschuleinrichtungen heute auf 65 000 gestiegen.

Was die Qualität betrifft, so haben sich die kubanischen Universitäten aus dem Rahmen der traditionellen Ausbildungsfächer gelöst und meistern die Ausbildung der verschiedensten Spezialisten auf einem Niveau, das den wachsenden Forderungen der wissenschaftlich-technischen Entwicklung unseres Landes entspricht.

In der Anwendung des Prinzips der Verbindung des Lernens mit der Arbeit an allen Einrichtungen und auf allen Ebenen des Bildungswesens, in der Schaffung von Einrichtungen der Lehrerausbildung neuen Typs – Mittelschulen und vorakademische Institute auf dem Lande, Polytechnika und andere – findet die schöpferische Entwicklung der marxistisch-leninistischen Pädagogik deutlich ihren Niederschlag.

Die gegenwärtigen Erfolge des Erziehungswesens in Kuba wecken großes internationales Interesse. Und zwar nicht nur, weil die durchgeführten Maßnahmen unter Berücksichtigung der kubanischen Bedingungen dazu beigetragen haben, in einer für unvorstellbar gehaltenen kurzen Zeit das Erbe des Kapitalismus zu überwinden, sondern vor allem, weil hinter diesen Maßnahmen eine Pädagogik steht, die ihrem Gehalt und Wesen nach allgemeingültig ist, weil sie sich auf die marxistisch-leninistischen Prinzipien stützt. Sie entspricht den Erfordernissen der gegenwärtigen Etappe des Aufbaus des Sozialismus.

Zweifellos haben wir bis heute viel erreicht, und der zurückgelegte Weg ist bedeutend. Aber es ist weiterhin erforderlich, beträchtliche Anstrengungen zu unternehmen, um die Entwicklung des Bildungswesens voranzubringen. Zur Zeit arbeiten wir an der Vervollkommnung des Bildungs- und Erziehungssystems und vor allem der Allgemeinbildung. Denn sie bildet die Grundlage für die gesamte Bildung und Erziehung im Lande.

Auf dem Ersten Nationalen Kongress für Erziehung und Kultur wurde ausführlich diskutiert, wie notwendig es ist, das Bildungssystem zu vervollkommen. Unter Berücksichtigung der angenommenen Empfehlungen hat das Erziehungsministerium die grundlegenden Aufgaben zur Vervollkommnung der Bildung und Erziehung fixiert. Sie werden den Hauptinhalt der Arbeit dieses Ministeriums, seiner zugeordneten Dienststellen sowie aller kubanischen Lehrer darstellen. Die Notwendigkeit zur Lösung dieser Aufgaben ergibt sich aus den Besonderheiten der gegenwärtigen Entwicklung auf der Welt. Dazu gehören: das Fortschreiten des sozialistischen Lager, mit dem Wege des Aufbaus des Sozialismus und Kommunismus; die schnelle Entwicklung der wissenschaftlich-technischen Revolution; die Vertiefung der allgemeinen Krise des Kapitalismus in all ihren Aspekten; die Verschärfung des ideologischen Kampfes.

Die Entwicklung des sozialistischen Lagers erfordert eine ständig wachsende Zusammenarbeit zwischen diesen Ländern in einer Weise, die es ihnen erlaubt, ihre Aufgaben zu vereinheitlichen.

Auf dem Gebiet der Bildung und Erziehung ist das besonders notwendig, da hiervon die richtige und umfassende Erziehung der kommenden Generation abhängt. Deshalb müssen die Bedeutung der Erziehung, ihr Gehalt, ihre Organisation sowie die Wege ihrer Weiterentwicklung gründlich analysiert werden.

Das von den sozialistischen Ländern erreichte wirtschaftliche Niveau erfordert zum Beispiel hochqualifizierte Arbeiter mit einer soliden Allgemeinbildung. Vom einfachen „Hilfsmittel“ der Maschine, wie es der Arbeiter im Kapitalismus war, verwandelt er sich in einen schöpferischen Arbeiter, in einen Leiter der Produktion, einen Techniker, der komplexe Einrichtungen und Mechanismen beherrscht. Er kann nicht mehr nur im Besitz einer bestimmten Summe von Kenntnissen sein, sondern muß es verstehen, diese Kenntnisse schöpferisch in die Praxis umzusetzen und auf neue Situationen anzuwenden. Andererseits darf man nicht außer acht lassen, daß der Sozialismus dem Individuum alle Möglichkeiten zur breiten Entwicklung seiner Fähigkeiten, Neigungen und Interessen bietet.

Eine der gegenwärtigen Besonderheiten, die unbedingt notwendig machen, die Bildung und Erziehung entscheidend zu vervollkommen, ist die wissenschaftlich-technische Revolution, deren Ergebnisse nur wirklich effektiv sind, wenn sie mit einer tiefgreifenden sozialen Revolution verbunden werden. Die wissenschaftlich-technische Revolution ist durch eine „Explosion“ von Entdeckungen und wissenschaftlichen Informationen charakterisiert sowie dadurch, daß die Wissenschaft die Produktion intensiv durchdringt. Die Wissenschaft selbst verwandelt sich in eine Produktivkraft. In den letzten zehn Jahren wurden mehr wissenschaftliche Entdeckungen gemacht, als

es in den vorangehenden Jahrhunderten der Fall war. Der Weg von der Entdeckung im wissenschaftlichen Laboratorium bis zur breiten Anwendung in der Industrie verkürzte sich wesentlich.

Wenn es im 19. Jahrhundert von der Entdeckung bis zur Anwendung in der Industrie 50 bis 60 Jahre dauerte, so betrug in unserem Jahrhundert beispielsweise die Spanne zwischen dem Entdecken beziehungsweise Entwickeln des Nylons bis zur Anwendung drei Jahre, zwischen dem Entdecken des Lasers und seiner praktischen Anwendung weniger als zwei Jahre. Deshalb gibt es heute auf der Welt große Schwierigkeiten, den riesigen Informationsfluß zu bewältigen. Es machte sich notwendig, Informationsbanken zu schaffen und neue Methoden zu entwickeln, um Patente einzutragen und zu gewährleisten.

Aber man muß die wissenschaftlich-technische Revolution im Zusammenhang sehen mit der Zuspitzung der allgemeinen Krise des Kapitalismus in all ihren Aspekten und vor allem in Verbindung mit der Verschärfung des ideologischen Kampfes. Der ideologische Kampf spitzt sich in dem Maße zu, wie sich das Kräfteverhältnis in der Welt verändert und wie sich der Imperialismus daran gehindert sieht, seine Entscheidungen mit Gewalt durchzusetzen. Als Ausdruck der ideologischen Diversion entstanden eine Reihe von Theorien wie die der „Konvergenz“, der „postindustriellen Gesellschaft“ und andere mehr. Diese revisionistischen Theorien trachten danach, die historische und revolutionäre Rolle des Proletariats zu leugnen. Ihre Autoren wollen zeigen, daß die Gesellschaft durch die wissenschaftlich-technische Revolution sich in etwas Homogenes und Harmonisches verwandelt und daß deshalb die antagōnistischen Klassen und ihre unüberbrückbaren Widersprüche verschwinden.

Im Rahmen dieses Artikels ist es nicht möglich, eine umfassende Analyse der Bedingungen der gegenwärtigen Entwicklung auf der Welt zu geben, aber alles zuvor Gesagte zeigt, daß die Schule operativ und kontinuierlich bemüht sein muß, die Organisation ihrer Arbeit, den Inhalt der Bildung und Erziehung sowie ihre Methoden zu vervollkommen. Sonst wäre sie nicht in der Lage, die junge Generation in adäquater Weise auf das Leben vorzubereiten.

Die gegenwärtige Aufgabe der sozialistischen Schule besteht nicht nur darin, den Schülern ein gewisses Maß an wissenschaftlichen Kenntnissen zu vermitteln, sondern noch mehr darin, ihre kognitiven Fähigkeiten zu entwickeln, der jungen Generation bei der Herausbildung eines wissenschaftlichen Weltbildes zu helfen und sie so ideologisch vorzubereiten, daß sie ständig gegen die bürgerliche und antikommunistische Propaganda kämpfen kann. Darüber hinaus muß die Schule ihre Schüler zur Selbsterziehung befähigen.

Während der letzten Jahre führten die meisten Länder der Welt Reformen ihrer Bildungs- und Erziehungssysteme durch. Diese Reformen sind in allen sozialistischen Ländern bereits abgeschlossen oder befinden sich kurz vor dem Abschluß. Wie wir sehen, ist die Vervollkommen der Schule eine wichtige Forderung unserer Zeit. In seinen Schlußbemerkungen auf dem 2. Kongreß der Kommunistischen Jugendorganisation Kubas sagte Fidel Castro: „Die revolutionäre Erfahrung ist eine wichtige Schule – das, was das Leben uns sagt, zeigt uns die Notwendigkeit der Revolutionierung der Bildungs- und Erziehungskonzeption bis in die Fundamente hinein.“

In der Praxis gibt es zwei Wege, durch die man das System der Bildung und Erziehung vervollkommen kann: Anpassungsmaßnahmen, um damit zu erreichen, daß die Schule den Forderungen der Entwicklung besser entspricht, und prognostische Untersuchungen für einen vollständigen und umfassenden Wandel des Systems.

Die erste Variante besteht darin, die am meisten zurückgebliebenen Bereiche der Schule zu verbessern, in die Programme neue wissenschaftliche Konzeptionen aufzunehmen, um so die Schule an die gegenwärtigen Forderungen der Entwicklung anzupassen.

Dieser Weg der Vervollkommen der Erziehung durch teilweise Veränderungen ist der einfachere und am leichtesten zu bewerkstelligende. Er erlaubt es aber nicht, viele grundlegende Probleme zu lösen, wie zum Beispiel die Verbesserung der Struktur des Systems und die komplexe Analyse und Modernisierung des Inhalts der Bildung und Erziehung.

Die zweite Variante – der Weg der prognostischen Arbeit – ist komplexer und schwieriger. Um Prognosen auf dem Gebiet der Bildung und Erziehung aufstellen zu können, muß man die Ökonomie, die politisch-soziale und die kulturelle Entwicklung des Landes studieren, die allgemeinen Tendenzen der Entwicklung auf der Welt für einen Zeitraum von 10 bis 15 Jahren berücksichtigen. Auf dieser Grundlage schafft man dann das sogenannte deskriptive Modell der Schule der Zukunft und das deskriptive Modell des Schulabsolventen.

Anders gesagt, man berücksichtigt umfassend die Struktur der Schule, das Niveau der obligatorischen Bildung, den Inhalt der Erziehung und Bildung, die Struktur des Lehrplanwerkes, die Organisation des Unterrichtsprozesses und das System der

Leitung. Das sind nur einige Probleme unter anderen. Man präzisiert das Niveau der Kenntnisse, der Fähigkeiten und Fertigkeiten und den Grad der Erziehung, mit dem jeder Absolvent der Pflichtschule ausgerüstet sein muß. Nachdem dieses Modell der Schule und des Schülers geschaffen wurde, bestimmt man die Wege, die die gegenwärtige Schule in Etappen, bis zur Realisierung des Modells, gehen muß.

Das Ministerium für Erziehung entschied sich für die zweite Variante, weil sie wissenschaftlich fundierter und effektiver die in Kuba vor uns stehenden Aufgaben lösen hilft.

Im Januar 1973 wurde durch die Anordnung Nr. 15/73 des Ministeriums für Erziehung eine Prognosegruppe geschaffen. Ihr empfahl man, alle notwendigen Arbeiten zur Analyse der gegenwärtigen allgemeinbildenden Schule in die Wege zu leiten sowie Modelle der Varianten und die Wege für eine konsequente Entwicklung zu einer neuen Struktur und einem neuen Inhalt der Bildung und Erziehung aufzuleiten.

An der Arbeit der Prognosegruppe nahmen etwa 65 Personen teil, Funktionäre des Erziehungsministeriums und seiner nachgeordneten Einrichtungen unter der Anleitung und technischen Beratung von sowjetischen Spezialisten.

Diese Arbeit stellt eine überaus wertvolle Erfahrung für alle dar, die an ihr mitgewirkt haben, unabhängig davon, welche Bedeutung sie für das Erziehungswesen im Lande haben wird, unabhängig von den tiefgreifenden Veränderungen, die daraus hervorgehen werden. Die Erfahrung ist wertvoll sowohl wegen der angewandten Methoden, die ein intensives Studium und intensive Forschungen voraussetzen, als auch wegen der auf hohem wissenschaftlichem Niveau stehenden Anleitung durch sowjetische Techniker und Pädagogen.

In der ersten Etappe der Arbeit analysierte die Prognosegruppe multilateral den Stand der Allgemeinbildung unter Berücksichtigung folgender Aspekte: die gültige Schulgesetzgebung und ihre Übereinstimmung mit den aktuellen Forderungen; die Schulpflicht, die Festlegungen in den entsprechenden Verordnungen und deren Verwirklichung; der Entwicklungsstand des Schulnetzes im Lande; der Inhalt der Allgemeinbildung und sein Verhältnis zu den gegenwärtigen Forderungen; die Struktur der Schule; die Qualität der Kenntnisse der Schüler; der Zustand der grundlegenden Unterrichtsmittel an den Schulen; die Leitung der Schulen; die Vorbereitung der pädagogischen Kader und die Erhöhung ihrer Qualifikation.

Im Ergebnis der Analyse der gegenwärtigen Lage und der ökonomischen und sozialpolitischen Entwicklungsperspektiven des Landes, gelangte die Prognosegruppe zu folgenden Schlussfolgerungen:

— Die gegenwärtig gültige Gesetzgebung aus den ersten Jahren der Revolution entspricht nicht mehr völlig den gegenwärtigen Forderungen der Gesellschaft an die Schule.

— Das Niveau der sechsjährigen obligatorischen Schule befriedigt nicht die wachsenden Forderungen der ökonomischen und sozialen Entwicklung des Landes.

— Das Netz der Schulen muß auf der Grundlage einer exakten perspektivischen Planung des Schulbaus und der Verteilung der neuen Lehrerbildungszentren vervollkommen werden.

— Auch die Struktur der Schule muß vervollkommen werden.

— Der Inhalt der Allgemeinbildung spiegelt nicht genügend den fortgeschrittenen Entwicklungsstand der Wissenschaft wider. Die Unterrichtsmethoden und der Charakter der Allgemeinbildung bleiben in einigen Aspekten hinter den gegenwärtigen Errungenschaften der pädagogischen Wissenschaft zurück.

— Vorzeitiger Abgang von der Schule und ein relativ hoher Grad des Zurückbleibens von Schülern der oberen Klassen der Pflichtschule garantieren nicht den notwendigen Nachwuchs für die weiterführenden Bildungsstätten (für die technische Ausbildung, die Berufs- und Hochschulbildung).

— Die gegenwärtige allgemeinbildende Schule in Kuba verfügt über große Reserven, die es erlauben, sie in den folgenden Jahren in erheblichem Maße zu vervollkommen.

Auf der Grundlage dieser und anderer Schlussfolgerungen erarbeitet die Prognosegruppe ihren Vorschlag eines deskriptiven Modells der Schule der achtziger Jahre. Dieses Modell sieht eine „allgemeinbildende zwölfklassige polytechnische Mittelschule“ (educación media general politécnica) vor.

Die Schlussfolgerungen der Prognosegruppe wurden durch die Leitung des Ministeriums für Erziehung analysiert und der revolutionären Regierung zur Entscheidung vorgelegt. Der Vorschlag des Ministers, der von der Regierung gebilligt wurde, sieht folgendes vor:

* Die Schulpflicht wird auf 9 Jahre ausgedehnt mit der Perspektive, sie auf 12 Jahre zu verlängern. Eine obligatorische neunjährige Schule, die eine grundlegende mittlere Bildung vermittelt (Escuela Secundaria Básica) wird für die nächsten Jahre das Fundament für die gesamte Bildung und Erziehung darstellen. In dieser neunjährigen Schule für alle werden den Schülern die grundlegenden notwendigen und ausreichenden Kenntnisse vermittelt, um danach ihre Allgemeinbildung beziehungsweise Berufsausbildung fortzusetzen oder sich direkt in der Produktion weiterzubilden.

- * Der Inhalt der Allgemeinbildung wird vervollkommen. Sie wird auf einen Stand gebracht, der den gegenwärtigen Forderungen der Wissenschaft entspricht, und so strukturiert, daß sie für den Schüler bei der Herausbildung einer marxistisch-leninistischen wissenschaftlichen Weltanschauung – sowohl auf dem Gebiet der Gesellschafts- als auch der Naturwissenschaften – die beste Hilfe gewährleistet.
- * Die Inhalte der einzelnen Fächer sind genau zu bestimmen, um die Lehrpläne von unnötigen Ballast zu befreien. Außerdem wird angestrebt, alle Elemente von Schematismus in der Darstellung des Unterrichtsstoffes zu beseitigen.
- * Besondere Aufmerksamkeit wird dem Wesentlichen des Wissensstoffes und der Fähigkeit seiner Darstellung sowie der Fixierung der fachübergreifenden Beziehungen in den Lehrplänen gewidmet.
- * Es wird davon ausgegangen, daß im Unterrichtsprozeß immer erzogen wird. Die sozialistische Pädagogik verwendet deshalb den Begriff „Bildungs- und Erziehungsprozeß“, um seine bivalente Funktion auszudrücken.
- * Auf der Grundlage der neuen Lehrpläne gilt es, die notwendigen Bedingungen zu schaffen, um beim Schüler die Herausbildung der marxistisch-leninistischen Weltanschauung zu gewährleisten, sein allgemeines kulturelles Niveau zu heben, ihm eine Berufsorientierung zu vermitteln sowie ein hohes Niveau seiner Erziehung zu gewährleisten.
- * Die Durchsetzung des polytechnischen Prinzips im Bildungs- und Erziehungsprozeß ist weiter zu vervollkommen. Das wird durch die Einführung bestimmter Stoffkomplexe in die Lehrpläne, vor allem der naturwissenschaftlichen Fächer, und durch die Verbesserung der Lehrpläne für die praktische Arbeit (Educación Laboral) in den Klassen 1 bis 9 erreicht. Durch die Einführung eines neuen Faches „Grundlagen der gegenwärtigen Produktion“ in der folgenden Stufe der Allgemeinbildung, also in den Klassen 10 bis 12, wird außerdem die Arbeit in der Produktion mit dem Unterrichtsprozeß in der Schule organisch verbunden.

Eine Erweiterung und Variierung der Fächer in der Stundentafel wurde vom Ministerium bestätigt. Sie hat das Ziel, eine vielseitige Entwicklung des Individuums zu ermöglichen sowie die Kenntnisse der Schulabgänger zu vertiefen. Folgende Veränderungen werden vorgenommen:

*** Neue Fächer**

- Sozialwissenschaft (Ciencias sociales – etwa Staatsbürgerkunde; d.Ü.). Dieses Fach vermittelt in der 4., 9. und 12. Klasse bestimmte Kenntnisse; in Klasse 4, das politische Leben unserer Heimat; in Klasse 9, Grundlagen politischer Kenntnisse; in Klasse 10, Grundlagen des Marxismus-Leninismus
 - Bildende Kunst (Klasse 1 bis 6)
 - Gesang und Musik (Klasse 1 bis 4)
 - Grundlagen der gegenwärtigen Produktion (Klasse 10 bis 12)
 - Technisch-militärische Vorbereitung (Klasse 11 und 12)
 - Fakultativer Unterricht (Klasse 10 bis 12)
 - Astronomie (Klasse 12). Dieses Fach wird wegen seiner außerordentlichen Bedeutung für die Herausbildung eines marxistisch-leninistischen Weltbildes bei den Schülern eingeführt. Es wird deshalb in der Abschlußklasse unterrichtet, weil die Kenntnisse in Philosophie, Mathematik und Physik, die in den vorhergehenden Klassen erworben wurden, dem Schüler ermöglichen, dieses Fach besser zu verstehen.
- * Teilung einiger Fächer**
- Spanisch teilt sich in Spanisch und Lesen (Klasse 1 bis 4), Spanisch und Lesen einfacher Lektüre (Klasse 5 und 6), Spanisch und Literatur (Klasse 7 bis 12).
 - Arbeitsunterricht (Educación Laboral) teilt sich in: Technisches Zeichnen (Klasse 7 bis 9), Werken (Klasse 1 bis 9).

*** Außerdem wurde entschieden**

- Einführung des Faches Chemie in der 8. Klasse.
- Beginn des Fremdsprachenunterrichts in der 5. Klasse. Das wird nach und nach in dem Maße verwirklicht, wie die erforderlichen Fachlehrer zur Verfügung stehen.

Der *fakultative Unterricht*, der die Vertiefung einiger Aspekte des Lehrplans zum Ziel hat, wird operativen Charakter haben. Dieser fakultative Unterricht soll die Entwicklung des Interesses der Schüler am Wissenserwerb – besonders für die Naturwissenschaften – fördern und wird zur Berufsorientierung beitragen.

Für alle allgemeinbildenden Bildungseinrichtungen und für alle Stufen wird ein *einheitliches Lehrplänenwerk* entwickelt werden. Alle Veränderungen schließen die Vervollkommenheit der Organisation des Unterrichts und des gesamten Unterrichtstages an den allgemeinbildenden Schulen ein.

Insbesondere ist es notwendig, einige Veränderungen, die sich in der Unterstufe vollziehen werden, zu erwähnen. Bekanntlich war die Einrichtung der sechsklassigen obligatorischen Schule mit dem Anliegen verbunden, ein umfangreiches Wissen in einigen Fächern, so in Geschichte, Geographie (mit Elementen aus der Astronomie), in den Naturwissenschaften (mit Elementen aus der Physik und Chemie) usw. zu vermitteln. Dabei hatte man das Ziel vor Augen, den Schulabgängern, die keine Gelegenheit hatten, nach der 6. Klasse ihre Bildung fortzusetzen, ein möglichst hohes Maß an Kenntnissen mit auf den Weg zu geben.

Die Planung des gegenwärtigen Bildungswesens sieht vor, die Allgemeinbildung auf neun Schuljahre zu erhöhen. Das verändert den Charakter des Unterrichts in der Unterstufe. Auch Fidel Castro hatte schon bei wiederholten Gelegenheiten darauf hingewiesen, daß es notwendig sei, die Schulpflicht für unsere Jugend auszudehnen. Die bisherige Grundschule verliert ihre Selbständigkeit, weil sie keine Schüler mehr entläßt, sondern sie zur nächsten Stufe der Allgemeinbildung führt. Das heißt, sie wird das vorbereitende Bindeglied. Sie ist den Anforderungen einer grundlegenden mittleren Bildung für alle untergeordnet. Wenn die obligatorische Bildung von der 1. bis zur 9. Klasse einen linearen Charakter erhält — im Unterschied zur jetzigen konzentrischen Anordnung — dann werden sich die Aufgaben und der Inhalt der Grundschulbildung notwendigerweise verändern müssen. Die Grundschule wird zwei, Stufen umfassen: die 1. bis 4. Klasse und die 5. und 6. Klasse.

Die erste Stufe wird eine solide Grundlagenbildung in der Muttersprache und der Mathematik zum Ziel haben. Dort werden die für eine selbständige Arbeit des Schülers notwendigen Fähigkeiten und Fertigkeiten entwickelt. In den Schülern wird die Liebe zum Lernen geweckt. Diese Stufe leistet einen Beitrag zur ideologischen Entwicklung durch die Arbeit, die Körpererziehung und einen komplexen naturwissenschaftlichen Unterricht (Ciencias Naturales). Das heißt, die Schüler werden auf die systematische Aneignung des Unterrichtsstoffes in der zweiten Stufe vorbereitet. Die Lehrpläne dieser Stufe gelten einheitlich bis zur 9. Klasse. Sie vermitteln den Schülern in systematischer Form grundlegende Kenntnisse.

In bezug auf den Lehrplan der Grundschule (Klasse 1 bis 6) schlug die *Praxisgruppe* folgendes vor:

- Der gegenwärtige Lehrplan in Mathematik wird beibehalten. Es ist bekannt, daß während der letzten Jahre in der Grundschule bereits schrittweise der neue Lehrplan des Faches Mathematik eingeführt wurde. Nunmehr können wir seine Effektivität einschätzen. Die Ergebnisse zeigen, daß sich die Kinder das dort geforderte Wissen aneignen können.

- In der 1. Klasse wird nach der phonetisch-analytisch-synthetisierenden Lesermethode (método fónico-analítico-sintético) unterrichtet. Die traditionelle Methode trägt in der 1. Klasse nicht zur Entwicklung der geistigen Fähigkeiten und des logischen Denkens der Kinder bei. Die neue Methode basiert auf der Herausbildung von Gewohnheiten der phonetischen Analyse im mündlichen wie im schriftlichen Ausdruck und in der bewußten Kombination der Laute zu Silben und der Silben zu Wörtern. Außerdem spielt diese Methode eine große Rolle für die Schüler beim Erlernen der Orthographie. Sie gründet sich auf die psychologischen Grundlagen des Lesens und entwickelt schnell den richtigen mündlichen Ausdruck.

Die Anwendung der phonetisch-analytisch-synthetisierenden Methode erlaubt es, die Zeit des Lesenlernens etwa um 20 Prozent zu verkürzen, wenn auf qualitativ hohem Niveau unterrichtet wird. Die mit dieser Methode eingesparte Zeit wird es in der 1. Klasse ermöglichen, bei den Kindern Lesefertigkeiten zu entwickeln und verstärkt den Ausdruck und das Erzählen zu üben. In den letzten beiden Dritteln des ersten Schuljahres beginnt der Unterricht in Grammatik. Er soll dazu beitragen, bei den Schülern das logische Denken zu entwickeln, ihren Wortschatz zu bereichern, und schafft die notwendige Grundlage für den systematischen Grammatikunterricht in der zweiten Stufe.

In den anderen Klassen der ersten Stufe wird das Fach Spanisch in Lesen einfacher Lektüre und Grammatik aufgeteilt. Das verhilft in hohem Maße zum Verständnis der Texte, ihrer Interpretation und zum besseren Lernen in den übrigen Fächern.

- Als Pflichtfächer werden die des ästhetischen Bereiches (Bildende Kunst, Gesang und Musik) eingeführt. Sie sollen nicht nur den ästhetischen Geschmack der Schüler bilden, sondern zur Entwicklung der Gewohnheiten des Sehens, Hörens, Verstehens und Interpretierens des Schönen beitragen. Das sind unseres Erachtens grundlegende Eigenschaften des Menschen in der sozialistischen Gesellschaft.

In Verbindung mit der Veränderung der Ziele und Aufgaben der Grundschule wird es als notwendig erachtet, ein solches System der pädagogischen Arbeit einzuführen, das es dem Lehrer gestattet, seine Klasse vom 1. bis zum 4. Schuljahr zu führen. Das ermöglicht eine gründlichere Erziehungsarbeit.

Zum Schluß dieser kurzen Charakterisierung der Grundschule ist es erforderlich zu unterstreichen, daß unter den besonderen Bedingungen unseres Landes die Klassen 5 und 6 in der Grundschule verbleiben werden, obwohl man sie wegen der Inhalte des dort gegebenen Fachunterrichts der folgenden Stufe zurechnen könnte.

Nach einer Analyse der Möglichkeiten zur Einführung des neuen Bildungssystems unter ökonomischem und pädagogischem Aspekt ist man übereingekommen, die neuen Inhalte und die neue Struktur schrittweise einzuführen, und zwar während des Zeitraumes von 1975 bis 1981. Gegenwärtig wird daran gearbeitet, dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen.

Im September 1975 wurden die neuen Lehr- und Studienprogramme für die 1. Klasse sowie Übergangslernpläne für die Klasse 11 eingeführt.

Es ist selbstverständlich, daß die tiefgreifenden Veränderungen auf dem Gebiet der Allgemeinbildung Veränderungen in der Struktur und dem Inhalt anderer Bereiche der Bildung und Erziehung in sich einschließen. Ganz besonders trifft das für die pädagogische Ausbildung zu.

Man muß erwähnen, daß die Arbeit der Prognosegruppe bereits zu einigen Verbesserungen in der Arbeit der allgemeinbildenden Schulen geführt hat. Als Beispiel seien einige genannt:

- Es wurden die Lehrpläne für alle Fächer herausgearbeitet sowie die Kennzeichnung der praktischen Arbeiten und der Laborarbeiten einschließlich der verbindlichen Exkursionen verbessert.

- Eine Reihe von Lehranstalten der Allgemeinbildung hat die 45-minütigen Unterrichtsstunden mit einer Pause nach jeder Stunde eingeführt (einer malat Doppelstunden von je 50 Minuten d. U. 1). Das trägt zur Verbesserung der hygienischen und physiologischen Bedingungen der Arbeit der Schüler bei und gibt dem Lehrer die Möglichkeit, sich auf die nachfolgende Unterrichtsstunde besser vorzubereiten.

- Um die Anwendung der phonetisch-analytisch-synthetisierenden Lesiermethode in der 1. Klasse vorzubereiten, rufen im ganzen Land Lehrgänge für die Lehrer dieser Klassenstufe statt.

- Es bestätigte sich, die gegenwärtig angewandte Praxis, daß es effektiver ist wenn der Unterricht über mehrere Schuljahre von denselben Lehrern erteilt wird.

Die Prognosegruppe setzt ihre Arbeit mit Planungsaufgaben fort. Zur Zeit ist sie dabei, das Schema und die Ordnung des schrittweisen Übergangs zur neuen Struktur und zu den neuen Inhalten zu erarbeiten. Außerdem beschäftigt sich die Gruppe mit den Lehrplänen aller Unterrichtsfächer.

Die Weiterentwicklung des Systems der Allgemeinbildung tritt in eine wichtige Phase ein, die außerordentlich schwierig und verantwortungsvoll sein wird. Sie ist jedoch für die Entwicklung des Landes notwendig.

In den nächsten fünf Jahren ist es erforderlich eine umfangreiche wissenschaftliche und methodische Arbeit zur Vorbereitung der Einführung neuer Lehrpläne, Lehrbücher, Lehr- und Lernmittel und Unterrichtshilfen zu leisten.

Das Ministerium für Erziehung hat nun die Aufgabe, die genannten Vorhaben organisiert und zeitlich überlegt in die Praxis umzusetzen, die Materialien in geeigneter Form herauszugeben sowie das Netz der Schulen zu vervollkommen.

Aber das ist nicht alles. Der Erfolg der Neuerungen wird in der Praxis der Schulen entschieden, in den Klassenzimmern, durch die Arbeit aller Pädagogenkollektive und jedes einzelnen Lehrers. Deshalb ist die wissenschaftlich-technische und methodische Vorbereitung des Lehrers in diesem Zeitabschnitt von besonderer Bedeutung. Das ist die grundlegende Aufgabe der Institute für die Weiterbildung im nationalen, im Provinz- und Regionalmaßstab. Es wird die Hauptaufgabe aller methodischen Arbeit an den Schulen sein. Aber der Lehrer kann sich nicht auf die organisierten Formen der Weiterbildung beschränken. Er muß überdies an seiner Weiterentwicklung arbeiten, um seine pädagogische Meisterschaft zu vervollkommen. Das Selbststudium aller Kader im Bereich des Erziehungswesens ist lebensnotwendig.

Es ist unerlässlich, die Lehrerschaft auf die Veränderungen vorzubereiten, um sie zur zielgerichteten Mitwirkung zu gewinnen. Eine Reihe von Fragen und Vorhaben fällt aus dem Rahmen der bisher gewonnenen organisatorischen Formen. Die Lehrer müssen diese Veränderungen gut verstehen.

Fidel Castro forderte, die Erziehung zur Aufgabe aller zu machen. Jetzt ist die Zeit gekommen, in der diese Formel ihre höchst praktische Bedeutung findet. Ganz gewiß stehen die Lehrer Kubas in vorderster Front im Kampf um die Vervollkommenheit der Schule unseres sozialistischen Landes.

1) Nota de perfeccionamiento de la escuela de educación general. Nachdruck aus „Educación“ (Havana) vom 11. 10.1975, S. 18 bis 21. Erarbeitet vom Vizeminister für die Allgemeinbildung und Spezialbildung und herausgegeben durch das Kollegium des Ministeriums für Erziehung Kubas.

Stundenplan für allgemeinbildendes Schuljahr

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Spanisch												
Spanisch und Lesen												
Spanisch und Lesen alternativer Lernweg												
Spanisch und Literatur												
Mathematik												
Geometrie												
Statistik												
Sozialwissenschaften												
Geographie												
Naturwissenschaften												
Biologie												
Physik												
Chemie												
technisches Zeichnen												
Religion												
Grundlagen der Informatik												
sonstige												
Bildende Kunst												
Musik und Tanz												
Psychologie												
Körpererziehung												
Teamarbeit/ Körperl. Erziehung												
Praktischer Unterricht												

Das Fach Bildende Kunst, das bis zur 6. Klasse gelehrt wird, endet sich nicht bis zur 12. Klasse fort, wie es notwendig wäre, weil man berücksichtigen muß, daß es für an qualifizierteren Fachlehrern fehlt.



Die Überwindung des Analphabetentums in Kuba

vom VERBAND DER UNIVERSITÄTSSTUDENTEN KUBAS (FEU)

Die Alphabetisierungskampagne bildete einen vorrangigen Bestandteil der revolutionären Anstrengungen des kubanischen Volkes im Jahre 1961 – dem „Jahr der Erziehung“, einem Jahr, in dem viele Siege errungen wurden, von denen zwei jedoch besondere Bedeutung haben: der durch den Mut und Heroismus unseres Volkes am Strand von Playa Girón erzielte Sieg über den Imperialismus und die unwiderrufliche Überwindung der Unwissenheit in unserem Land, das sich eindeutig auf dem Weg des Sozialismus orientiert hat.

Aus der Zeit des Neokolonialismus hatten wir – neben anderem, durch imperialistische Ausbeutung und Unterdrückung entstandenem Elend – das Analphabetentum der Massen erbt. Als Gegenstück dazu hatte sich in Kuba ein System der Privilegien entwickelt, in dessen Rahmen Bildung nur im Interesse der Herrschaft von Minderheiten und der Unterwerfung und Unterdrückung des Volkes wirksam wurde...

Unsere Nation, die außerordentlich stolz auf ihren Sieg über die jahrhundertlang erlittene koloniale und imperialistische Unterdrückung ist, stellte sich die Aufgabe, das Werk der Guerrillas der Sierra fortzusetzen, das diese als Teil ihrer Strategie für die Befreiung während ihres bewaffneten Kampfes – wann immer es Kampfpausen gestatteten – begonnen hatten und später fortsetzten, als sie in den von ihnen befreiten Gebieten die ersten Schulen errichteten.

Diese wertvollen früheren Erfahrungen und die erfolgreichen Bemühungen der revolutionären Streitkräfte nach dem ruhmreichen Sieg vom 1. Januar, sowie die in den freiwilligen Lehrern verkörperten heldenhaften Erfahrungen von Conrado Benítez, stellen die breite Basis für die Erklärung von Fidel Castro, des Führers der Revolution, vor der UNO-Vollversammlung am 26. September 1960 dar, daß „unser Volk beabsichtigt, seinen großen Kampf gegen das Analphabetentum mit dem ehrgeizigen Ziel aufzunehmen, jeden im nächsten Jahr lesen und schreiben zu lehren“.

Warum ein Jahr?

Dieses vor den Vereinten Nationen angekündigte Vorhaben stieß auf taube Ohren und rief bei vielen Verwirrung und Skepsis hervor. Trotzdem war diese Erklärung, der sich auch die Vertreter der sozialistischen Staatengemeinschaft – gestützt auf die reichen Erfahrungen der Sowjetunion und anderer Völker im Kampf gegen die Unwissenheit – anschlossen, durch ihre Verwirklichung ein Beweis für die Überlebensfähigkeit des Versuchs, die Bekämpfung der Unwissenheit heuchlerisch auf den neutralen und engen Rahmen der „Bildungssphäre“ zu beschränken und ihren politisch-sozialen Charakter außer acht zu lassen. Dieser Kampf ist nur dann möglich, wenn sich Regierung und Volk in einem revolutionären Klima vereinen, um die Bildung den Massen zugänglich zu machen und sie zur Teilnahme an

einer Politik zu motivieren, die die Einführung von tiefgehenden sozialen Veränderungen und die Übergabe der gesamten Reichtums des Landes in die Hände des Volkes anstrebt.

Im Jahre 1961 war Kuba ein Land im Prozeß der Revolution, das alle Kennzeichen einer bewußten, territorial begrenzten Nation mit einer Bevölkerungsdichte von ca. 60 Einwohnern pro Quadratkilometer, mit einer einheitlichen Landessprache und ohne ethnische Minderheiten oder große Kommunikationsprobleme aufwies. Obgleich er nicht lesen oder schreiben konnte, verkörperte der kubanische Analphabet, allgemein gesagt, eine kulturelle Erfahrung, die durch seine direkte Teilnahme an dem hundert Jahre währenden Kampf erworben worden war, in dem die Bauern die Helden in der Schlacht um den Boden waren. Dem Ruf einer marxistischen Partei, die damals schon beinahe 40 Jahre bestand, folgend, hatte er sich an diesem Kampf in vielfältiger Weise beteiligt. Es waren Analphabeten, die Stimmrecht hatten und die – in den Grenzen eines ausgebeuteten und unterentwickelten Landes – Produzenten und Verbraucher waren.

Diese Voraussetzungen können im revolutionären Kontext nutzbar gemacht werden. Das sah Genosse Fidel, als er mit außerordentlicher Entschlossenheit den sicheren Sieg der Alphabetisierungskampagne in Kuba binnen einem Jahr vorausagte. Zur Erhöhung seiner Überzeugung trug eine beispiellose Erfahrung bei: Unter seiner Füh-

rung hatte eine Armee, der ein hoher Prozentsatz von Analphabeten angehörte, sich als fähig erwies, die einzigartige kulturelle Bedeutung des Befreiungskampfes für ein Volk zu begreifen.

Eine der Hauptstrategien der Alphabetisierungskampagne bestand in der Zusammenarbeit der einzelnen Regionen, ausgehend von den Proportionen zwischen Gebildeten und Analphabeten. Der unerlässliche nationale Charakter dieser Zusammenarbeit, die der revolutionäre Prozess erzielte, ist aus einer Gegenüberstellung der Zahl der Mitglieder in den Alphabetisierungsbrigaden und ihrem Geburtsort ersichtlich. Aus Havanna, der entwickeltesten Provinz (nur 9,2% Analphabeten), kamen 36 673 Brigademitglieder, während nur 2800 in diesem Gebiet arbeiteten. Oriente (mit 35,3 Prozent Analphabeten) stellte 33 275 Lehrer bereit, konnte aber dank der Hilfe von Havanna, Matanza und zu einem gewissen Maß Las Villas 65 574 einsetzen. Diese Wechselwirkung garantierte nicht nur den allseitigen Sieg der Kampagne, sondern war auch ein Faktor mit tiefen politischen und sozialen Konsequenzen.

Die ungeheure Kraft der umfassenden sozialen Motivierungen aus der Zeit der Landreform und Gesetze über die Verstaatlichung erleichterten die Mobilisierung der Mittel und verhiessen Erfolg. Die Perspektiven wurden noch größer, als das rote Banner der sozialistischen Revolution siegreich wehte und der Imperialismus in Playa Girón zum ersten Mal eine Niederlage auf dem amerikanischen Kontinent erlitten hatte und seine schändlichen Absichten in diesem sumptigen Moor endgültig vereitelt wurden.

Auf diesem Fundament wurden – mit massiver und einmütiger Unterstützung des ganzen Volkes – die organisatorischen Grundlagen gelegt.

Die Bedeutung des Wissens als Voraussetzung für die bewusste und effektive Teilnahme der Arbeiter an den großen Aufgaben der Lenkung und Leitung eines neuen Staates, der Erschließung und Nutzbarmachung seiner materiellen und geistigen Reichtümer und der unnachgiebigen Verteidigung gegen innere und äußere Feinde darf nicht übersehen werden.

„Wir nehmen die Volkszählung nicht vor, um zu erfahren, wie viele wir sind ...“

Bei der letzten Volkszählung im Jahre 1953, vor dem Triumph der Revolution,

waren 23,6 Prozent der Bevölkerung über 10 Jahre (4 376 529 Personen) Analphabeten. Diese Ziffer drückt jedoch nicht den tatsächlichen Grad der Unwissenheit in den ländlichen Gebieten aus, wo damals 41,7 Prozent der Bevölkerung Analphabeten waren. Tatsächlich wurde erst bei einer Analyse der ländlichen Gebiete der hohe Prozentsatz von Analphabeten in der Provinz Oriente entdeckt. In dieser Provinz konnte jeder dritte (35,3 Prozent) weder lesen noch schreiben. Pinar del Rio und Camagüey wiesen einen Prozentsatz von 30,8 bzw. 27,3 Prozent auf.

Außer den Analphabeten im Alter von 15 Jahren und mehr gab es beinahe 500 000 Kinder im Alter von 6 bis 14, die praktisch niemals in die Schule gegangen waren.

Die im Jahre 1961 durchgeführte Zählung derjenigen, die lesen und schreiben können, erfolgte ausgehend von den Zahlen aus dem Jahre 1953. Diese Volkszählung hatte den Vorzug, daß nicht nur der Wohnsitz der Analphabeten festgestellt wurde. Die Aktivisten, die daran arbeiteten und aus allen politischen und Massenorganisationen kamen, überzeugten die Menschen davon, wie wichtig es ist, lesen und schreiben zu lernen, und verpflichteten sie dazu – als Grundlage zu ihrer dringend erforderlichen politischen Erziehung.

Das war keine Volkszählung, um die Einwohner zu registrieren, sondern ein progressiver Schritt in einer unmittelbaren Aktion, die im wesentlichen ein halbes Jahr lang dauerte. Ihre Realisierung bedeutete gleichzeitig die Registrierung der Analphabeten. Die nachstehende Tabelle zeigt die Dynamik, die der Alphabetisierungskampagne vom Jahre 1961 den Charakter eines Modells für die Arbeit mit den Massen und für die Massen verlieh.

Entwicklung der Kampagne bis zum 30. August 1961

Monat	Registriert	lernen	Lesen und schreiben können	% der Gesamtzahl
30. Juni	684 019	464 959	22 038	2,0
15. Juli	735 426	535 650	34 900	3,0
30. Juli	861 955	593 651	62 253	6,0
15. August	939 356	698 493	95 922	10,2
30. August	985 329	775 753	119 209	12,2

Volkszählung im Jahre 1953 = 1 032 849 Analphabeten

Die Kraft der Revolution zeigte sich einmal mehr in dieser organisierten Mobilisation und Vorbereitung, in die beinahe 300 000 Personen aller Altersgruppen einbezogen waren. Nach dem

Besuch von Seminaren zur Aneignung einer vereinfachten Unterrichts-methode wurden sie in ganz Kuba zum Unterricht in Lesen und Schreiben eingesetzt. Diese Methode war von Fachleuten ausgearbeitet worden, die die erste Bibel in ein leicht zu benutzendes Lehrbuch umgearbeitet hatten und die den funktionellen Charakter der Kampagne durch die Lösung „Wer mehr weiß, unterrichtet denjenigen, der weniger weiß“ hervorhoben.

Die in der nachstehenden Tabelle angeführten Ziffern zeigen eindeutig, daß das Volk die „Conrado-Benitez-Brigade“ in allen Teilen des Landes begeistert aufnahm und unterstützte. Das gleiche galt auch für die „Patria-o-Muerte-Brigade“, die einen entscheidenden Schritt vorwärts bei der Festigung des Bündnisses zwischen Arbeitern und Bauern bedeutete. Unter der Flut der Lehrer aus dem Volk waren Tausende von Angehörigen der Miliz, Kader, Bauern, Hausfrauen – Männer, Frauen und Kinder.

Zusammensetzung der Lehrkräfte

Instruktoren aus dem Volk	120 632
„Conrado-Benitez-Brigade“	105 664
„Patria-o-Muerte-Brigade“	13 016
Lehrer	34 772
Insgesamt	274 084

Die wahre Bilanz

Was war die wahre Bilanz der Alphabetisierungskampagne? Diejenigen, die sich damals mit ihren Ergebnissen befaßten und die die Resultate auf dem Gebiet der Bildung nur von einem engen Standpunkt betrachteten, waren durch die Endziffer von 707 212 Ein-

wohnern, die lesen und schreiben gelernt hatten, beeindruckt. Dadurch wurde die Zahl der Analphabeten auf 3,9 Prozent der Gesamtbevölkerung des Landes herabgesetzt.

Auch wenn dieses Ergebnis sogar die Ansruchsvollsten befriedigen könnte, broche dieser bis zur letzten Konsequenz geführte Volkskampf als Teil seiner strategischen Ziele noch andere Ergebnisse sozialer, politischer und ökonomischer Art, die über den nationalen Rahmen hinaus eine Herausforderung auf der Landkarte der unterentwickelten Welt darstellten – dieses Teils der Erdkugel, der – UNESCO-Berichten aus jenen Jahren zufolge – als Schande für die Ausbeuter beinahe 700 000 000 Analphabeten aufwies (heute sind es viel mehr). Dazu kommen noch die Hunderte Millionen Ungebildeter, die niemals auch nur eine Grundschulbildung abgeschlossen hatten.

Die Geschichte hatte wieder einmal bewiesen, daß der Sozialismus das einzige System ist, das solchen Völkern gestattet, mit Hilfe von Bildung und Kultur eine Lösung zu finden, die die freie Entfaltung des Menschen und die Unabhängigkeit und Souveränität der vom Kapitalismus und seiner schlimmsten Form, dem Imperialismus, unterdrückten und ausgebeuteten Völker ermöglicht.

Es wäre ein Gemeinplatz, festzustellen, daß die Wahrheit sich ihren Weg gebahnt hat und daß heute niemand wagen würde, die vielfältige Wirkung der Alphabetisierungskampagne zu bestreiten, deren politische und soziale Vorteile wir noch einmal zusammenfassen:

Niemals zuvor leisteten die politischen und Massenorganisationen für eine bestimmte Aufgabe eine derart intensive kollektive Arbeit auf allen Ebenen. Die Einheit des Volkes und das Programm der Revolution wurden gestärkt, direkte Aktionen der Gewerkschaften festigen das Bündnis der Arbeiter und Bauern.

Die studentische Jugend, die in eine Armee von 100 000 Brigademitgliedern umgewandelt wurde, unterrichtet nicht nur die Bauern, sondern übernahm von ihnen die Lehren der Natur und wurde sich bewußt, in welchem Ausmaß die Ausbeutung das Land in Unwissenheit und Armut gestürzt hatte. Jedes Brigademitglied wuchs angesichts der schwierigen Aufgabe, den Grundstein für die Entwicklung des sozialistischen Menschen zu legen.

Diese Wahrheit, die sehr wohl das Opfer wert ist, das sie kostete, ruft auch heute noch beim Imperialismus und seinen Lakaien Angst hervor. Nicht umsonst war der amerikanische Imperialismus, der Initiator der Blockade gegen Kuba, bemüht, vor der Welt und vielen internationalen Organisationen unsere Alphabetisierungskampagne jahrelang tatzu-schweigen oder herabzuwürdigen.

Heute haben unsere Bemühungen in allen Teilen der Welt die aufrichtige Anerkennung all jener verdient, die gekommen sind, um die Realität an Ort und Stelle zu sehen. Unter diesen Zeugnissen zeichnet sich eines durch sein Niveau, seine Kompetenz und seine Verwendung besonders aus. Es handelt sich um den „Bericht über die Methoden und Mittel, die in Kuba zur Überwindung des Analphabetentums angewandt wurden“, der von einer Delegation der UNESCO abgefaßt wurde, die sich aus Frau Anna Lorenzetta und Professor Karel Neys zusammensetzte und vom 27. Februar bis 27. März 1964 in Kuba aufhielt. Am Ende dieser umfassenden Studie, der 22 Informationsquellen und 38 Interviews und Besuche in verschiedenen Teilen des Landes zugrunde liegen, wird schlußfolgernd festgestellt:

„Die Kampagne war kein Wunder, sondern eine hart erkämpfte Errungenschaft, die durch gewaltige Arbeit, Technik und Organisation möglich wurde. Zweifellos trug der revolutionäre Impuls viel zu ihrem Erfolg bei; sie stützte sich auf das Streben des Volkes nach Fortschritt und kulturellen, technischen und sozialen Verbesserungen und die Einbeziehung der Arbeiter und Bauern in die wirtschaftliche Aktivität und Entwicklung des Landes.“

Weitere Bildungsarbeit mit Erwachsenen

Diejenigen in der Welt, die meinen, daß das Wort „Kampagne“ eine Aktion bedeutet, mit der eine bestimmte Situation verändert werden soll und die mit Erreichung dieses Zieles aufhört, verwechseln zweifellos ihre Wünsche mit der Realität. Die weitere Bildungsarbeit, deren notwendige Fortsetzung, Ausdehnung und Stabilität überraschten sie.

Ohne in Einzelheiten der Erfolge unseres Volksbildungswesens gehen zu müssen, das im Schuljahr 1975/76 3 241 762 Schüler erliefte (davon rund 365 837 Grundschüler, die von insgesamt 165 269 Lehrern und Erziehern unterrichtet werden), sollten wir zweifellos eine bedeutsame Ziffer anführen: 98,5 % aller Kinder im Alter von 6–12 Jahren – in den Städten und auf dem Land – besuchen die Schule. Es ist klar, daß damit das Analphabetentum in unserem Land endgültig verschwindet.

Die Erwachsenenbildung – von uns allen als wichtigste Aufgabe der Kampagne betrachtet – wurde schrittweise in Fortbildungskursen, Arbeiterzirkeln, Mittelschulkursen, Arbeiter- und Bauern-Fakultäten und Sprachschulen fortgesetzt, durch das Schulministerium

organisatorisch erfaßt und mit dem allgemeinen Schulsystem in Übereinstimmung gebracht, um ihren gesellschaftlichen Zielen und ihrer sozialen Verantwortung zu entsprechen. Diese Ziele bestehen im Beitrag zur politischen und ideologischen Erziehung der Arbeiter, Bauern und Hausfrauen und in der Hebung der technischen Qualifikation jedes Arbeiters an seinem Arbeitsplatz als unabdingbarer Faktor für eine leistungsfähige Warenproduktion und die Erhöhung der Produktivität.

Sehr ermutigend ist die Tatsache, daß heute 700 000 Erwachsene an Bildungskursen teilnehmen (das entspricht denjenigen, die 1961 lesen und schreiben konnten).

Das ist ein Ergebnis der Heidenraten des „Jahres der Erziehung“. Ein Ergebnis, das auf dem Boden unserer Erfahrung gereift ist und das wir heute den für die Befreiung kämpfenden Bruderländern Asiens, Afrikas und Lateinamerikas als bescheidenen Beitrag anbieten können, um auf dem Gebiet der Bildung im Rahmen des Möglichen zu den dringenden Aktionen für wahre Unabhängigkeit beizutragen.

Nach so vielen, im Laufe von anderthalb Jahrzehnten überwundenen Schwierigkeiten befehlen die auf dem Weg zur ständigen Bildung erreichten Fortschritte unsere Werkstätten, noch auf dem Gebiet der Qualität verbleibende Probleme zu überwinden. Gestützt auf den wissenschaftlichen Weg zur Verwirklichung des nationalen Bildungswesens, der gemäß der Orientierung der Partei in den Arbeitsplänen aller zu finden ist, schreiten wir vorwärts zu diesem Ziel.

Der 15. Jahrestag dieser Alphabetisierungskampagne im Jahre 1976 fiel mit dem Abgang von einer Million Absolventen der sechsten Klasse, Mittelschulen, Arbeiter- und Bauern-Fakultäten und Sprachschulen zusammen. Ihre Abgangszeugnisse sind gleichsam ein Bonus zum Gedanken an unsere hunderttausend unvergeßlichen Märtyrer – Manuel Asuncion, Pedro Antigua, Conrado Benítez, Delfin Sen und alle jene, die bei der aufopfernden Arbeit in der großen Kampagne fielen.

Neben ihrer begeisterten Verpflichtung, ihre Qualifikation zu verbessern und zu weiteren Kampagnen beizutragen, haben alle diese Absolventen Grund zu tiefer Befriedigung, besonders jene, die heute Fachleute, Techniker und Führer der Revolution sind, und die in jenen fernen Tagen, als die Granma am Strand von Oriente mit ihrer Ladung von Heiden und Hoffnungen vor Anker ging und die Sierra in Brand steckte, lesen und schreiben lernten.

BOLLWERK DER REVOLUTIONÄREN ERZIEHUNG

(Oscar F. Rego)

16. September 1975: Fidel und Marien Ngonabi weihten das kürzlich eröffnete Voruniversitätsinstitut auf dem Lande "Volksrepublik Kongo" ein, das in Artemisa gebaut wurde.

"Die Einweihung", erklärte der Erziehungsminister José R. Fernández, "ist ein Tribut von wahrhaftiger Hochachtung für das Volk, das, heute angeführt von seinem Präsidenten, große Anstrengungen vollbracht hat, um eine gerechtere Gesellschaft zu errichten..."

Der illustre Besucher aus dem Kongo erklärte in seiner Rede, "daß er tatsächlich zu einem Paten des Zentrums werden" wird. Die Studenten ihrerseits erklärten, daß sie "dem Namen der Schule würdig sein" würden.

18. März 1977: Im Voruniversitätsinstitut auf dem Lande "Volksrepublik Kongo" bildet sich auf nationaler Ebene das VI. Kontingent der Pädagogischen Abteilung der Universität "Manuel Asunce Domenech". Die Studenten, die bei dieser Gelegenheit treu zur Erfüllung ihres Versprechens gegenüber Fidel und dem afrikanischen Staatsmann stehen, haben, ebenso wie auch ihre Professoren, eine gute Arbeit vollbracht: Verantwortungsbewußtsein beim Studium und bei den produktiven Arbeiten, bewußte Disziplin, die sich in der natürlichen Atmosphäre von gegenseitigem Respekt zwischen den Schülern und zwischen ihnen und den Professoren ohne Zwangsmaßnahmen entwickelt. Die sorgfältige Wartung des Schul- und gesellschaftlichen Eigentums ist auch eine gemeinsame Sorge.

Dieses Zentrum war das erste der Voruniversitäten der Provinz, das die Schülerzahl erfüllte und sogar übererfüllte, um das VI. Kontingent zu vervollständigen. Man hat für diese Bildungsstätte ein Ziel von 76 Schulaufnahmen gesetzt; man erhielt 100, was 38% der Einschreibungen für den 12. Grad des Zentrums bedeutet.

Dieses sechste Kontingent hat zwei Besonderheiten: den 3. Nationalen Kongreß der Jungen Kommunisten zu grüßen, der sich so erfolgreich entwickelt hat; und daß die Pädagogische Universitätsabteilung "Manuel Asunce Domenech" eine neue Struktur erhält, um ein höheres Schulniveau der dort Lernenden zu erreichen, als Ergebnis der Übereinkunft und der Anpassung der Studienpläne und -programme, die im Plan für die Vervollständigung des Erziehungssystems vorgesehen sind. Das bewirkt, daß dieses Kontingent andere Merkmale hat als die vorhergehenden. Es wird zusammengesetzt aus den Studenten des 12. und 13. Grades. Wenn sie ihre voruniversitären Studien beendet haben, werden sie in die Höheren Pädagogischen Institute eintreten, wo die Diplom - Erzieher ausgebildet werden. In diesem neuen Staatsexamen von höherem politisch - ideologischen und wissenschaftlich - pädagogischen Niveau, sind die wesentlichen Kenntnisse in Einklang mit den letzten Erfolgen der Wissenschaft und Technik gebracht worden und mit der marxistisch-leninistischen Einstellung, die der Sozialistischen Pädagogik eigen ist. Jemand, der das Diplom einer bestimmten Fachrichtung erworben hat, wird fähig sein, irgendeines der Lehrfächer, die in dem Fachbereich Teil des Studienplanes der Mittleren Erziehung sind, erfolgreich zu erklären.

Die durch das VI. Kontingent erfolgte Aufnahme ist ein erfreuliches Indiz dafür, daß man die Ziffer von 6000 übertreffen wird, die man erreichen wollte. Dies ist die Frucht einer guten Arbeit in den Studienzentren und Gemeinden, die ausgeführt wurde von den Organi-

sationen und Organismen, die für diese Aufgabe verantwortlich waren, durch die Führung der UJC (Union der Jungen Kommunisten) in den Instanzen der Provinz und den Gemeinden und durch die FEEM (Vereinigung der Mittelschüler) auf der Schulebene. Auf Provinzebene zeichnen sich durch Übererfüllung aus: Havanna mit nahezu 900 Aufnahmen; Pinar del Río mit circa 400 und Cienfuegos mit etwa 150. Die übrigen Provinzen stehen in folgender Reihenfolge, seit Ende März: Santiago de Cuba, Havanna - Stadt, Sancti Spiritus, Las Tunas, Villa Clara, Isla de Pinos (Spezialgemeinde), Camagüey, Matanzas, Holguín, Granma, Ciego de Avila und Guantánamo.

Aber diese Ziffern decken noch nicht die Erfordernisse an Lehrern für die nächsten Jahre. Die Organisationen der Studenten und der Jugend greifen aktiv ein in die Bewegung der Gewinnung für die Abteilung, sie vergrößern den Enthusiasmus und fahren mit Stärke und Entschiedenheit auf dem eingeschlagenen Weg fort. Die Abgänger der Voruniversitätsinstitute, die sich weiter für den Fachbereich Pädagogik entscheiden wollen, wissen, daß "ihnen die wichtigste Aufgabe zukommt, nämlich die Zukunft vorzubereiten! Sie sind die Handvoll Saat, von der der Goman-dante en Jefe, "Fidel Castro," sprach, "die man in den fruchtbaren Boden der Revolution sät, um die Zukunft zu gestalten..."

Die Diplom - Erzieher

Was ist ein Diplom - Erzieher? Ein Erzieher ist ein Schöpfer. Die Lehrer bilden eine mächtige historische Kraft in der Gesellschaft. Ihre Aufgabe ist es, der Gesellschaft junge Menschen zuzuführen, die in ihren Klassenzimmern eine moralische und ideologische Qualität von solcher Festigkeit erhalten haben, daß sie die Vorbilder für unsere sozialistische und kommunistische Zukunft sein werden.

Ein Diplom - Erzieher ist ein Lehrer mit hohem kulturellen und beruflichen Niveau. Seine Ausbildung wird in jeder Hinsicht den Zielen des Berufs entsprechen. Er wird sich bewußt sein, daß die Erziehung durch die Revolution geschieht und für die Revolution ist, für das Volk! daß die Arbeit der Keim des sozialistischen Unterrichts ist. Er wird kämpfen für die materialistische, revolutionäre Konzeption des Erziehungs- und Lehrprozesses; er wird wissen, daß der Erzieher mit der Partei übereinstimmen muß, daß er eine feste Überzeugung und eine marxistisch - leninistische Einstellung haben muß; er wird eine klare Vorstellung von der gesellschaftlichen Funktion haben, die er ausfüllt und von seinem großen Ansehen in der Gesellschaft. Er wird die erforderlichen pädagogischen Fähigkeiten besitzen, um den Lernprozeß und die Erkenntnisfähigkeit der Schüler zu organisieren und zu leiten, und er wird die Methodologie und Technik der pädagogischen Arbeit gründlich kennen.

Ein Diplom - Erzieher hat heute ebenso die Möglichkeit, an weiterführenden Kursen teilzunehmen oder sogar wissenschaftliche Grade zu erwerben.

Was muß der Lehrer als Spezialist wissen?

Es steht außer Frage, daß alle Lehrer die Hauptgrundlagen der marxistisch - leninistischen Theorie beherrschen müssen, ebenso wie die Hauptprinzipien, Kategorien und Gesetze der marxistischen Dialektik und des historischen Materialismus, und auch den grundlegenden Inhalt der Politischen Ökonomie, des wissenschaftlichen Kommunismus und der Erziehungspolitik, die von der Partei und dem cubanischen Staat entworfen werden.

Ebenso wird er die Ziele und Methoden der sozialistischen Pädagogik und ihrer Hauptbestandteile beherrschen, die Bedeutung und Wichtigkeit der sozialistischen Dialektik und ihre historische Entwicklung; die marxistisch - leninistische Erkenntnistheorie, die Essenz des Unterrichtsprozesses und die didaktischen Prinzipien, alles, was die Theorie

und die Methoden der kommunistischen Erziehung angeht. Die Planung und Leitung der erzieherischen Arbeit um die Prinzipien des polytechnischen Unterrichts; die Kennzeichen des Schulkollektivs und der Jugendorganisationen, die Geschichte der allgemeinen und der cubanischen Pädagogik, all das werden die Gebiete des intensiven Studiums der Diplom - Erzieher sein.

Die solide wissenschaftliche Vorbereitung in ihrem Fachgebiet wird ihnen erlauben, sich erfolgreich den Wechseln und Umbildungen gegenüber zu stellen, die, als Folge der rasenden wissenschaftlichen und technischen Entwicklung, notwendigerweise in den Unterricht mit einbezogen werden müssen. Außerdem werden sie noch die Unterrichtsmethodologie für ihr Fachgebiet studieren, die dialektisch - materialistische Konzeption der psychologischen Phänomene und die wichtigsten Erkenntnisse über die Gründe, die diese Prozesse bedingen; die Qualitäten der Persönlichkeit, die Gesetze und Regeln der Entwicklung des Schülers im Lernprozeß. Das Studium wird auch das Ziel und die Methoden der Alterspsychologie umfassen, die Beziehung zwischen der psychischen Entwicklung und dem Unterricht; und die Erziehungspsychologie.

Wie sieht die Struktur der Studienpläne aus?

Die Lehrfächer, die in den Studienplänen der verschiedenen Fachgebiete enthalten sind, werden in Zyklen unterteilt:

- a.) Zyklus der politisch - gesellschaftlichen Disziplinen
- b.) " " psychologisch - pädagogischen Disziplinen
- c.) " " allgemein bildenden Disziplinen
- d.) " " Fachgebieten - Disziplinen

Die ersten drei gelten zusammen für alle Fachgebiete. Jeder einzelne Plan umfaßt eine Gesamtstundenzahl, die zwischen 4 und 5000 schwankt.

Die Fachgebiete

Für alle Fachgebiete hat man festgelegt, daß die Dauer des Studiums 4 Jahre betragen soll. Jeder Kurs wird in 2 Semester aufgeteilt, das mit einer Examenperiode endet.

Die Fachgebiete der Allgemeinen Erziehung, die in den Höheren Pädagogischen Instituten gelehrt werden, sind folgende:

Mathematik, Physik und Astronomie; Pädagogik und Psychologie, Chemie, Biologie, Geographie, Handarbeit und Technisches Zeichnen, Spanisch und Literatur, Geschichte und Sozialwissenschaft, Sport, Englisch, Russisch. Pädagogik und Psychologie wird man am ISP (Höheres Pädagogisches Institut) von Havanna studieren, und die Lehrer für diese Disziplinen werden dort in den Zentren für die Bildung und Vervollkommnung des pädagogischen Personals des ganzen Landes vorbereitet.

Das Höhere Pädagogische Institut für die Technische und Berufliche Erziehung wird Diplom - Erzieher für folgende Fachbereiche und technische Spezialgebiete ausbilden:

Technologie

Fachgebiet
Elektroenergetik

Spezialisierung
Elektrische Netze und Systeme
Industrielle Elektrifikation

Fernmeldewesen
Instrumentation und Kontrolle
der Prozesse
Technologie der chemischen Prozesse
Industrie - Chemie
Bauwesen
Städtewesen

Kommunikationswege
Wasserversorgung und
Kanalisation
Werkzeugmaschinen und Gestaltung
von Prozessen der Metall-
verhüttung,
thermische Behandlung und
Löten

Maschinenbau

Elektromechanischer Selbstantrieb

Landwirtschaft und Viehzucht

Agronomie

Pflanzliche Gesundheit
Pflanzliche Produktion

Mechanik der Landwirtschaft-
und Viehzuchtproduktion
Viehzucht

Tiermedizin

Bewässerung und Drainage

Wirtschaftswissenschaften

Ökonomie

Rechnungswesen
Ökonomische Planung und Organi-
sation
Finanzwesen

Im Höheren Pädagogischen Institut, das in der Provinz Havanna -
Stadt liegt, wird man folgende Gebiete studieren:

Lehrer für Spanisch als Fremdsprache; Lehrer für Russisch; Lehrer
für Englisch, Übersetzer und Dolmetscher für Russisch, Übersetzer
und Dolmetscher für Englisch, Übersetzer und Dolmetscher für Franzö-
sisch, Übersetzer und Dolmetscher für Deutsch, Übersetzer und Dol-
metscher für Bulgarisch.

Vom I. zum VI. Kontingent

Im Verlaufe von 5 Jahren - 1972 - 1977 - haben sechs Kontingente
die Pädagogische Universitätsabteilung "Manuel Asunce Domenech"
passiert. Die jungen Leute vom I. bis zum V. Kontingent übernahmen
bei dem Defizit an Lehrern für den mittleren Unterricht verantwort-
ungsbewußt das Engagement, ihre Genossen der niedrigeren Grade, bis
zum 10. Grad, zu unterrichten, ohne mit ihrem Studium aufzuhören und
sich gleichzeitig in den Pädagogischen Einheiten beruflich zu bilden,
die mit dieser Absicht geschaffen wurden.

Die Schüler dieser Kontingente entsprechen auf revolutionäre Weise
den Ausführungen unseres Comandante en Jefe Fidel Castro beim Ab-
schluß des II. Kongresses der Union der Jungen Kommunisten im Jahr
1972:

" So droht die Frage in der 'Secundaria' (entspricht etwa unserer
Mittelschule) sich zu verschlimmern, und dies ist eins der Probleme,
für die wir eine Lösung finden müssen. Und auf die Sie eine Lösung
finden werden müssen..."

Die Lösung war die Pädagogische Abteilung. Das Verhalten der Ju-
gendlichen, die dort jedes Jahr eingeschrieben wurden, angeleitet von
den Lehrern mit der größten Erfahrung, wird mit ihrer ersten Beförde-
rung deutlich werden. Mehr als 900 Studenten von einer Anfangsein-
schreibung von 916, die das erste Kontingent bildeten und die nächsten
sein werden, die einen höheren Grad erwerben, haben dazu beigetragen,
das Problem der Notwendigkeit von Lehrern für die Secundarias zu
lösen. Sie und diejenigen, die die übrigen Kontingente gebildet haben,
gehören zum Besten unserer lernenden Jugend, zu den hingebungsvollsten
der älteren Jugendlichen, die entschlossen sind, für die schönste Auf-
gabe, nämlich die des Erziehers, zu arbeiten.

Nun umfaßt das VI. Kontingent die Grade bis 12 und 13; vom nächsten
Jahr an wird sich die Pädagogische Universitätsabteilung nur aus Stu-
denten des 12. Grades zusammensetzen, und das wird der Abschlußgrad
auf der Voruniversitätsebene sein.

Wie in jenem historischen Augenblick des Jahres 1972, wird unsere
Jugend mit der gleichen Begeisterung und Verantwortung ihre Aufgabe
erfüllen. Die zukünftigen Diplom - Erzieher entsprechen der wachsenden
Nachfrage nach Lehrern in unserer Gesellschaft; und sie sind die Folge
der Entwicklung der Pädagogik als Wissenschaft und der kommunistischen
Erziehung der neuen Generationen.

CASA DE LAS AMERICAS

INTERVIEW MIT HAYDÉE SANTAMARIA

"Das Haus ist unser Amerika, unsere Kultur, unsere Revolution"

An einem für Havanna ungewöhnlich düster-kalten und grauen Morgen um 11 Uhr und acht Minuten treffen wir uns mit Haydée Santamaria im ersten Stock des 'Casa de las Americas' (Amerikahaus). Dem, der ihre einzigartige Persönlichkeit nicht kennt, würde es seltsam und sogar Überraschend vorkommen, daß sie es war, die fragte, wo es für uns am bequemsten sei, das Interview durchzuführen und daß sie sogar mithalf bei der Befestigung eines Adapterkabels an einer Skulptur. Sie setzte sich in einen Schaukelstuhl - ein Schaukelstuhl, der während des ganzen Interviews kaum schaukelte - in dem Arbeitszimmer, das sie mit dem Maler Mariano Rodríguez teilt, der stellvertretender Direktor des Casa de las Americas ist. Auf dem Tisch, auf dem die Skulptur stand, stellte sie eine einfache Mappe, aus der der unverzichtbare Inhalationsapparat für ihr Asthma herausragte. Von der ersten Frage an über die näheren Umstände, in denen das Casa de las Americas gegründet wurde, unterhielt sich Haydée ohne irgendwelche Formeln, mit der ihr eigenen Spontanität und Leidenschaft über die verschiedensten Themen. Dann, nachdem sie den Faden der Frage wiederaufgenommen hatte, sagte sie: "Es gab hier eine Institution, die 'Panamerikanische Kolumbianische Gesellschaft' genannt wurde und von der man annahm, daß sie sich um die Schriftsteller kümmerte. Als wir 1959 hierher kamen, wurden wir gewahr, daß es ein Betrug war. Sie baten um Kostenvoranschläge für dieses und jenes. Aus allem sogen sie Geld heraus. Das Erziehungsministerium dachte über diese Institution nach. Ich arbeitete mit Armando (Hart) in dem Ministerium, und er empfahl mir, hierher zu kommen. Ich habe dann einige Personen bestimmt, damit sie sich informieren sollten über all das, was es hier gab und damit sie vorschlagen sollten, was man machen könnte. Wir dachten, daß man eine Institution schaffen müsse, die gleichzeitig cubanisch und lateinamerikanisch sein sollte. Ich blieb drei Monate hier und man schlug mir vor, diesen neuen Organismus zu leiten."

"So entstand das Casa de las Americas: als eine kulturelle Notwendigkeit. Wenn man so will, ein Organismus wechselseitiger Beziehungen mit den Regierungen Lateinamerikas. Aber als ich sah, daß fast alle Regierungen des Kontinents, mit Ausnahme Mexicos, ihre diplomatischen Beziehungen zu Cuba abbrachen, haben wir angefangen, einen Mechanismus zu schaffen, damit Casa de las Americas weiter würde existieren können, trotz der Isolierung, die sie uns aufzwang. Ich begeisterte mich immer mehr. Eine etwas seltsame Mischung. Es ist nicht so, daß ich diesen Abbruch der Beziehungen zu Cuba wollte, aber ich sah in der Tatsache eine Herausforderung, die uns zwang, zu kämpfen und hart zu arbeiten. Außerdem beunruhigte mich vor allem, daß der Abbruch der Beziehungen Cuba von seiner Kultur isolieren würde, nämlich der Kultur unseres gesamten Amerika, nicht nur von Lateinamerika, denn wir sind auch sehr karibisch. Alle Völker dieses Amerika sind eine gemeinsame Sache. Und ich sagte mir: sie brechen mit uns, aber bis wann? Und so werden wir für viele Jahre nichts über Guatemala, über Chile, Bolivien oder Peru wissen, Länder mit einer großen

Tradition und mit den gleichen Wurzeln. "

- "Ich wurde mir dieser wichtigen Rolle bewußt, die Casa de las Americas spielen konnte. Wir gehören zu diesem Land. Wir sind Kinder dieser Revolution, und Casa de las Americas geht aus dieser Revolution hervor. Wir haben Kontakte und gegenseitige Beziehungen mit kulturellen Organismen Lateinamerikas initiiert, die nicht offizieller Natur waren. Wir haben zu ihnen Beziehungen aufgenommen. Es sind hunderte von Organismen jeder Art: Bibliotheken, Galerien, Sinfonieorchester, Theatergruppen, Verlage. So haben wir erreicht, obwohl es unglaublich scheint, daß das kulturelle Bindeglied zu unserem Kontinent nicht ganz zerschnitten wurde. "

- "Dann ließen wir uns einfallen, einen Preis auszusetzen. Wir haben ihn 1959 gegründet, die Preisrichter kamen, und Anfang 1960 wurde er zum ersten Mal verliehen. Später, im brutalsten Augenblick der Blockade, empfing Casa de las Americas immer Interpreten, die die authentische Musik ihrer Völker vertraten, wie die Parras aus Chile, Viglietti aus Uruguay oder Mercedes Sosa aus Argentinien. Es kamen Schriftsteller und bildende Künstler. Und zu der Zeit, als wir nur Beziehungen zu Mexiko hatten, erschienen bei Casa de las Americas nichtsdestoweniger die Literatur, das Theater, die Plastik oder die Musik aus allen Teilen des Kontinents. Wir empfingen die Künstler oder ihre Werke, und im Falle des Theaters kam ein Direktor oder ein Dramaturg. Und die Zeitschrift 'Conjunto' entstand, um die Werke und die Theateraufführungen der Gruppen in Lateinamerika zu verbreiten und um als Bindeglied zwischen ihnen zu dienen. Wenn Casa de las Americas seine Aufgabe in jenem Augenblick nicht erfüllt hätte, hätten sich die Künstler völlig vom Kontinent abgeschnitten gesehen, ohne zu wissen, was in Lateinamerika gerade vor sich ging. "

- Wenn Haydée Santamaría von Casa de las Americas spricht, unterläßt sie den Artikel 'das': "zum Casa kommen", "eingeladen durch Casa", so, als ob das Casa durch einen feinen Mechanismus vielmehr als eine Institution für sie wäre; so, als ob Casa Revolution, Cuba, Lateinamerika, unsere gemeinsame Kultur, ihr Heim, ihr eigenes Haus bedeutet.

- Haydée, wann und wie haben die Probleme Lateinamerikas angefangen, Sie für sich einzunehmen?

- "Ich sagte dir schon, daß ich von einer kleinen Zuckerrohrpflanzung bin, wo die Zeit still zu stehen schien und wo man sich in jenen langweiligen Tagen den Luxus leisten konnte, viel zu denken. Deshalb glaubte ich zuerst, daß meine Heimat jener kleine Ort sei; (das ehemalige Constanza und heutige 'Abel Santamaría', s. Anm.); später schien es mir dann, als ob Encrucijada, das größere Dorf, meine Heimat sei; dann, als ich einen höheren Kurs an der Volksschule studierte, glaubte ich, daß mein Vaterland Las Villas sei; nachher merkte ich, daß Cuba meine Heimat war; aber später, ich war noch sehr jung, fühlte ich, daß dieser Kontinent meine Heimat war, weil Martí und Bolívar mich dies fühlen ließen. Heute kann ich sagen, daß sich mein Vaterland noch ein wenig mehr ausgedehnt hat und daß es nicht nur dieses Amerika, sondern die ganze Menschheit ist. Es war natürlich, wie immer, Martí, wenn ich sagte, daß Vaterland die Menschheit sei. Wir sind unter allen Umständen Internationalisten. Fidel hat uns gelehrt, grenzenlose Internationalisten zu sein. Es spielt keine Rolle, ob man in Angola, in Afrika kämpft, es gibt immer etwas, das uns angeht..."

- Sie haben sich auf dieses Thema bezogen seit dem Augenblick, als Sie den Kampf erläuterten, den Casa de las Americas führte, um die Kulturen des Kontinents aneinanderzurücken...

- "Genau. Wir sahen, daß es notwendig war, ein Mittel zu schaffen, um diese Kommunikation zu erreichen; eine Zeitschrift zu schaffen, die lateinamerikanisch sein mußte. Diese Aufgabe war nicht so ein-

fach. Die ersten Nummern sind bis 1964 erschienen. Wir dachten an eine ernsthafte Zeitschrift, die auch politisch werden könnte, aber ohne ihren kulturellen Charakter aufzugeben. Wir hatten niemanden, an den wir uns wenden konnten, um sie zu leiten, und da kommt Retamar daher. Ich erinnere mich, daß ich nicht wußte, wie ich ihm vorschlagen sollte, daß er die Zeitschrift leiten sollte, und so sagte man es Marcia (Leiseca), die damals leitende Sekretärin im Casa war. Als ich es Retamar sagte, machte er einen Luftsprung und rief: 'Wovon ich ein ganzes Leben geträumt habe, eine Literaturzeitschrift machen!' Und natürlich sind wir nicht dort stehen geblieben, weil man nichts so lassen darf, wie es entstand, alles muß wachsen und sich entwickeln. Und auch die Zeitschrift 'Casa' wuchs so, wie es der Augenblick erforderte. Durch diese Zeitschrift drücken sich die Schriftsteller des Kontinents aus und bringen uns das näher, was sich gerade ereignet. Es ist eine schwer zu machende Zeitschrift, weil sie literarisch ist und doch nicht aufhört, politisch zu sein. Man hat sie oft gelobt und ein oder zwei Mal Bedenken geäußert. Aber ich glaube, daß es eines ihrer Kennzeichen ist, daß wir uns vor Polemik nicht fürchten. Die Polemik dient vor allem dazu, unsere Kräfte zu messen. Die Revolution ist sehr stark, aber sie muß sich einem mächtigen Gegner stellen: dem Imperialismus. Und ein polemischer Artikel reißt keinem Cubaner ein Haar aus. In vielen Fällen ist dieser Artikel von einem Autor mit einer großartigen politischen Einstellung; vielleicht stimmt er nicht mit meinen Ansichten überein, aber wenn er interessant ist, veröffentlichen wir ihn, und diese Debatte ist zu begrüßen."

- "Nun, so haben wir die Zeitschrift gemacht; dann haben wir an anderen Aspekten gearbeitet. Mariano war schon im Casa und kümmerte sich um die Plastik; Galich um das Theater; die Bibliothek entstand. Ich glaube, daß es eine Bibliothek sein muß, die spezialisiert ist auf die Probleme unseres Kontinents und die fähig ist, den Studenten hier und woanders zu dienen. Heute besitzt die Bibliothek fast 77.000 Bände, fast alle befassen sich mit Lateinamerika. Für die Belange der Musik haben wir hier einen Spezialisten, Argeliers León. Aber bei einem Fach dieser Beschaffenheit stellt sich uns ein Problem: man muß sich fragen, welche Musik? Was ist echte mexicanische Musik? Was die peruanische? Was ist die authentische Musik aus Chile oder Venezuela? Die Probleme der Musik sind sehr vielfältig. Sie sind nämlich sehr mit dem menschlichen Dasein verknüpft, denn wer nicht singt und sich nicht dazu bewegt, der ist ein Phänomen, vor allem hier in Cuba, oder? Wir veröffentlichen jetzt gerade das 'Musik - Bulletin', und eines nicht allzu fernen Tages werden wir auch eine Zeitschrift haben. Wir haben hier auch musikalische Treffen veranstaltet (und auch Treffen mit Künstlern, Schriftstellern und Theaterleuten). Es gibt einen Plan, Schallplatten mit lateinamerikanischer Musik herauszugeben. Nun, ich frage dich nochmal, was ist die authentische Musik Lateinamerikas? Die musikwissenschaftler selbst sind sich darüber nicht einig. Es ist die sogenannte Folklore, die wir sammeln müssen und diejenige Musik, die, wenn sie auch nicht folkloristisch ist, doch von den gleichen Ursprüngen herrührt. Bei den Schallplatten, die wir bis jetzt veröffentlicht haben, hat es immer Kontroversen gegeben: ist es nun echte lateinamerikanische Musik oder nicht? Aber ohne diese Kontroversen werden die Dinge nicht aufgeklärt."

- Wenn es bei Haydée Santamaría eine tiefverwurzelte Zuneigung gibt, -vielleicht mehr als eine Zuneigung, tägliche, ständige Gewohnheit-, dann ist es das Lesen. Sie erinnert sich noch an die langen Tage der Lektüre in ihrer Kindheit und Jugend, manchmal bis in den frühen Morgen hinein, und an die Ruffel der Familie, daß sie schlafen gehen solle. Sie las begierig "Die Elenden", "Der Graf von Monte Cristo", oder "Die drei Musketiere". Sie sagt uns, daß sie so

las, wie sie heute liest, unermüdet. Sie tauschte Meinungen aus oder besprach die Bücher mit ihren Verwandten oder nahen Mitarbeitern.

- Aber erinnern Sie sich an das Buch, das sie von allen am meisten beeindruckt hat?

- "Das hängt von der Epoche ab. Die "Insel der Pinguine" von Anatole France hat mich sehr beeindruckt, als ich es im Gefängnis las; im Verlauf der Jahre habe ich es noch einmal gelesen, und es hat mich nicht mehr so sehr beeindruckt. Ich glaube, daß uns die Bücher, je nach den Umständen und Augenblicken, mehr oder weniger beeindrucken. Wenn man z.B. Martí liest, entdeckt man jedes Mal etwas Neues. Ich hatte sein 'Gesamtwerk' im Gefängnis. Ich habe es aber nicht zu Ende gelesen, sondern habe beim zweiten Band aufgehört. Ich erinnere mich, gelesen zu haben, daß Martí einmal in einer Galerie war, wo ihn ein Bild sehr beeindruckte. An den Rand dieses Abschnittes schrieb ich: 'Irgendwann werde ich nicht in einem Gefängnis, sondern in einer Galerie sein, und ich werde dieses Bild sehen müssen.' "

- Da wir gerade von Büchern sprechen, erinnern Sie sich, wie die Bibliothek des Casa und die Austauschabteilung erweitert wurden?

- "Wir haben die Bibliothek, die ständig aktualisiert wird, geschaffen, damit sie sich vor allem auf die Kunst und die Literatur des Kontinents spezialisiert. Das soll heißen, daß die Studenten der Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, die Autoren und Forscher hier arbeiten können mit dem Material und ständig erneuerten Informationen über Lateinamerika; sie können die besten Zeitschriften hier antreffen und die, die nicht so gut sind. Trotz der Blockade erhalten wir Werke aus Uruguay oder Bolivien, aus Ecuador oder Nicaragua. Denn die Arbeit der Austauschabteilung sieht man nicht. Aber ohne die Arbeit dieser Abteilung hätten wir nicht die Bibliothek, die wir haben. Und deshalb könnten dann weder die Zeitschrift 'Conjunto' noch das 'Musik-Bulletin' über Material verfügen, und auch die Bibliothek wäre nicht so aktualisiert. Außerdem haben wir so auf dem Kontinent bekanntgemacht, was in Cuba vor sich geht. Wir wollten, daß sich Cuba nicht isoliert von den künstlerischen und kulturellen Formen des Kontinents und wir erreichten, daß sich auch der Kontinent nicht von Cuba isoliert. So gelangten auch die Romane, die Bücher mit Erzählungen oder Poesie unserer Autoren nach Lateinamerika; Werke und Zeitschriften, die unsere Wirklichkeit wiedergaben. Dem Mechanismus, den wir geschaffen haben, gelang es, daß sich auf kulturellem Gebiet weder der Kontinent von uns noch wir uns vom Kontinent getrennt haben. Auch unsere Musik gelangte zu ihnen. An vielen Orten sind Plastiken von uns zu sehen -wenn es auch nur durch die Plakatanschläge geschehen wäre, die wir in Cuba gemacht haben. Künstler, Schriftsteller, und sogar ein Quechua - Bauernführer, Saturnino Huilca, wurden vom Casa eingeladen und kamen nach Cuba. Ein Peruaner erhält den Huilca - Gedächtnispreis. In Cuba wußte man nicht, was ein Quechua war. Huilca kam nach Cuba, kehrte dann nach Peru zurück und sprach mit allen über dieses Land. Wir veröffentlichten gerade ein Werk in Quechua und Spanisch. Auf diese Weise wird man auch das Quechua kennenlernen, eine Sprache dieses Kontinents, dessen Schrift wir noch nicht einmal gesehen haben. Aus der Karibik haben wir in einer Spezialnummer der Zeitschrift 'Casa' wertvolle Übersetzungen veröffentlicht; weiter gibt es den Preis in der Kategorie der Originalsprache der englischen Antillen. Es ist also nicht nur Lateinamerika; die kulturellen Bindungen mit unserem gesamten Amerika werden erweitert und entwickelt.

- Der kalte und graue nachmittag war vorgerückt. Haydée wird verlangt und verläßt das Büro. Aus einem halbgeöffneten Fenster sehen wir die Schaumkronen der Wellen, die sich für einige Meter aufbäumen, um dann hier und weiter weg an der Mauer der Malecón zusammenzubrechen. Auf dem Tisch liegen noch einige unberührte Häppchen und Haydée erscheint wieder, noch lebhafter als vorher und weit davon

entfernt, Zeichen der Ermüdung zu zeigen. Trotzdem jähren Temperaturschwankungen hat sie den Inhalationsapparat noch nicht gebraucht. Haydée bringt uns zwei Kassetten mit zurück, da sie weiß, daß wir mit unserem Vorrat vielleicht nicht auskommen. Und ganz plötzlich, durch eine unvermeidliche Ideenassoziation, denke ich an die Kämpferin; an ihren festen Willen und disziplinierten Geist, die sich mit der spontanen und beschützenden Art mischen, die für sie so charakteristisch sind.

- Haydée, wie lassen sich Ihre Pflichten als Führerin, als Mitglied des Zentralkomitees, des Staatsrates und als Direktorin des Casa de las Americas mit Ihrem häuslichen Leben vereinbaren?

- "Wie es alle arbeitenden Frauen dieses Landes vereinbaren: meine Kinder, mein Zuhause und die Arbeit sind heute das Leben einer verheirateten und arbeitenden Frau in Cuba. Was ich nicht verstehe, ist das Leben einer Frau, die nicht arbeitet, weil ich dann anfangen zu denken, wie mein Leben wäre, wenn ich nicht arbeiten würde. Ich habe zwei Kinder und habe noch vier weitere großgezogen, also sind es sechs. Und heute gibt es keine Probleme mehr, es sind alles erwachsene Frauen und Männer. Aber in der Zeit, als sie noch klein waren... ich würde dir nicht sagen, daß es Casa de las Americas war, das mir Schwierigkeiten gemacht, auf sie aufzupassen; das waren Pflichten anderer Art: Kongresse, Konferenzen, Reisen, die ich machen mußte. Obwohl es für mich weniger schwierig war als für andere Frauen. Ich sehe das hier bei den Genossinnen im Casa, die um fünf Uhr nachmittags schon völlig durcheinander sind, weil sie ihre Kinder noch aus dem Kindergarten holen müssen. Und ich erinnere mich, daß ich wegging, die Kinder um sechs Uhr mit Lidia zu Hause gelassen habe und so weiter arbeiten konnte. Aber nicht jeder hat so günstige Verhältnisse."

- Wer denkt, daß das Interview mit Haydée Santamaría dem traditionellen und abgedroschenen Gleis von Fragen und Antworten folgen kann, der irrt sich. Ihre lebhafteste Sprache bemüht sich das behandelte Thema und schöpft es völlig aus: aber manchmal, ganz unvermutet, reichert sie es an mit einer belebenden Ausschweifung wie einer Anekdote, einem persönlichen Urteil oder der Beschreibung einer lustigen Episode. Wenn man sie unterbricht, würde man sich ohne Zweifel einer lebendigen Erzählung unserer revolutionären Geschichte berauben, oder vielleicht einer klaren Analyse einer Persönlichkeit der Kunst oder Literatur unserer Welt und unserer Zeit. Im Notizbuch sind uns noch zwei Fragen offengeblieben.

- Warum erzählen Sie uns nicht über Ihre Beziehungen zu Präsident Allende, sowohl über die von persönlicher Art als auch über die zum Casa?

- "Unsere Beziehungen waren sehr weitgespannt. Wir trafen bei einigen Gelegenheiten oder internationalen Konferenzen zusammen und haben uns dann immer gesucht, um zusammen frühstücken oder essen zu gehen. Ich erinnere mich, daß bei unserem letzten Treffen, auf einer internationalen Konferenz, einige Leute, die ihn liebten und sehr schätzten, immer einen Scherz mit ihm machten und ihn immer den 'ewigen Kandidaten' nannten. Ich wollte dazu nicht schweigen und sagte ihnen: 'Gut, er wird der ewige Kandidat sein, aber wenn er Präsident sein wird, muß er der ewige Präsident sein.' Und in diesem Scherz steckt eine große Wahrheit, denn Allende wird immer der ewige Präsident sein. Tage später sagte ich ihm: 'Wenn Sie Präsident sein werden, müssen Sie uns eine Sammlung chilenischer Kunst schicken, und diese Ausstellung werden wir genau an dem Tag Ihres Amtsantrittes eröffnen.' Uns so war es dann auch. Unsere Beziehungen waren wirklich sehr gut. Jedem Chilenen, der nach Cuba kam, sagte er immer: 'Vergiß nicht, zum Casa de las Americas zu gehen.' Und alle kamen."

- Welchen Beitrag hat Ihrer Meinung nach das Casa de las Americas für die lateinamerikanische Kultur geleistet?

- "Ich glaube, daß es für die Schriftsteller und Künstler Latein-

amerikas bei verschiedenen Gelegenheiten eine wichtige Rolle gespielt hat. Es hat viele Schriftsteller bekannt gemacht, die heute auf dem Kontinent einen Namen haben. Natürlich, durch die cubanische Revolution sind sie bekannt geworden, außer den älteren und schon berühmten. In Europa wurde die lateinamerikanische Kultur ignoriert. Nicht nur die jüngeren Autoren, sondern auch die klassische Literatur des Kontinents. Die Revolution hat erreicht, daß man sich jetzt auch für Lateinamerika und für seine Literatur und Schriftsteller interessiert. In diesem Moment ist der Verlag von Casa de las Americas ein sehr wichtiges Mittel, weil er nicht nur die schon bekannten Autoren veröffentlicht, sondern auch die jungen bekanntmacht, die noch nichts veröffentlicht haben und die vorher einen Teil ihres Lohnes dazu verwenden mußten, die Kosten der Herausgabe zu bestreiten, sagen wir, für ein Buch von 300 Exemplaren. Aber alle diese zeitgenössischen Autoren veröffentlicht Casa in der Edition 'La Honda' und macht sie in Lateinamerika bekannt. Das wird auch für ihre eigenen Länder angestrebt, wo sie noch kaum bekannt sind. Außerdem wird in der Zeitschrift 'Casa' die Kritik des Buches einer dieser Autoren oder eine andere Arbeit von ihm veröffentlicht. Wir kennen den Kampf dieser Autoren und die Opfer, die sie bringen. Das war ein Beitrag zur Kultur, den auch unsere eigenen Autoren anerkennen. Für uns war dieser Beitrag lohnend."

"Für den Preis des Casa werden jährlich 6- oder 700 Werke eingesandt. Im Moment haben wir 12 Preise. Wenn es sich um ein Theaterstück handelt, das nicht prämiert wurde, aber das die Jury dennoch für so gut hält, daß es inszeniert werden sollte, schicken wir es einer oder mehreren Theatergruppen in Cuba oder Lateinamerika zu, damit sie es kennenlernen oder es aufführen, wenn sie wollen. Wedere andere Werke irgendeines anderen Genres, die gut genug für eine Veröffentlichung sind, senden wir Verlagen zu, mit denen wir Beziehungen unterhalten und empfehlen sie ihrer Aufmerksamkeit. Wir haben zusammengearbeitet und wollen weiter zusammenarbeiten, weil wir nicht vergessen, was unser Land vor dem Triumph der Revolution war."

"Es gibt Schriftsteller von großer Ehrlichkeit, die sich der vorhandenen drückenden Kommerzialisierung nicht unterwerfen und die nicht fähig sind, ein pornographisches Kapitel zu schreiben, damit ihre Romane mehr verkauft werden. Sie sagen was sie sagen müssen, mit der nötigen Grausamkeit oder Gewalt, aber sie machen keine Zugeständnisse an diese Art von Kommerzialisierung. Das Leben eines Schriftstellers auf unserem Kontinent ist sehr hart. Schriftsteller von großartiger Qualität, wie Mario Benedetti, haben es erreicht, uns zu beeindrucken; wenige Autoren haben seine Größe, und doch kann Benedetti nicht von seinen Autorenrechten leben."

"Unsere Beziehungen zu den lateinamerikanischen Autoren waren sehr weitgespannt und sehr positiv, weil nicht der geringste Zweifel besteht, daß in Lateinamerika der größte Teil von ihnen zum mindesten antiimperialistisch ist. Die Schriftsteller, die von Casa de las Americas eingeladen werden und hierhin kommen, tun dies wegen der Revolution, um einmal nach Cuba zu kommen. Natürlich, wenn sie zum ersten Mal kommen, sind sie schon Freunde von Casa, und später sind sie außer Freunden noch unsere Mitstreiter. Hier haben sie all das gesehen, was sie sehen wollten, und das, was sie schlecht fanden und was schlecht war, haben wir von ihnen akzeptiert, weil wir ihnen niemals etwas verheimlicht haben. Wir sagen ihnen immer die Wahrheit: 'Schau, das läuft schlecht, dies hier ist nicht schön, jenes dort ist in Ordnung, wollen Sie dahin gehen?' Die Gäste von Casa gehen alleine dahin. Sie suchen, wollen selbst sehen und sich später ein Urteil bilden. Und sie haben die Wahrheit erzählt über das, was sie hier gesehen haben: die Erziehung, das Gesundheitswesen, die großen Erfolge der Revolution. Aber sie haben auch von der Rationierung gesprochen. Sie haben versucht, etwas zu kaufen,

und man hat ihnen gesagt, daß es diesen Artikel nur "auf Bezugsschein" gibt. Wir haben ihnen erklärt, was ein Bezugsschein ist, und sie haben das gut verstanden, denn sie wissen auch, daß das Volk in ihren Ländern nicht die Kaufkraft dieses Landes hat und daß dort auch nicht die Gleichheit in der Verteilung besteht wie bei uns."

"Die cubanische Revolution ist bestimmend für die lateinamerikanische Literatur, mindestens für ihre Verbreitung. Es ist die Revolution, die dieses Interesse wachruft, sowohl in Lateinamerika als auch in Europa. Nach unserer Revolution kam der Wunsch auf, die Literatur unseres Kontinents kennenzulernen. Und nun erkennt uns Europa auch an, und ich unterstütze dieses Streben."

- Das Interview wird für einige Momente unterbrochen. Wir denken an die alte Zuneigung Haydée's zu Bolívar, ihre Bewunderung für Martí seit der Zeit seiner rebellischen und phantasiereichen Kindheit, als sie sich einen Mambi-Großvater ausdachte und ihm Blumen an sein imaginäres Grab brachte; oder an jene glühenden und unbefangenen patriotischen Dichtungen für den Apostel (s. Anm. 2), die sie Freitags in einem patriotischen Akt in der kleinen Schule von Encrucijada auf sagte.

- Haydée, erinnern Sie sich an den Augenblick der größten Freude für Sie seit 1959? Und an den traurigsten?

"Die Antwort ist ein wenig schwierig, weil ich nicht weiß, bis wohin der Schmerz geht und bis wohin die Freude. Ich glaube, daß sich beide vermischen. Freude war es, den Che in Bolivien kämpfen zu wissen, eine unendliche, grenzenlose Freude. Gleichzeitig war es ein großer Schmerz, ihn nicht mehr bei uns in Cuba zu wissen. Wo ist da die Freude und wo der Schmerz? Ich kann mich vielleicht an keinen tieferen Schmerz erinnern an den, als ich erfuhr, daß der Che schon nicht mehr in Cuba war; daß der Che nicht mehr geht, nicht mehr sieht. Der Che durfte nicht so sterben, so plötzlich! Man konnte den Che nicht auslöschen! Seine Ideen, das, was er tat und was er sagte, wird bleiben! Wie ist es möglich, daß der Che nie mehr gehen wird? Ich weiß nicht, ob es einen größeren Schmerz gibt als diesen, aber die Jahre vergehen... wenn der Schmerz mit der gleichen Intensität Jahr für Jahr weiterbestehen würde, dann würde er uns, glaube ich, töten oder uns anormal machen. Der Schmerz bleibt weiter bestehen, oder er ist verborgen, oder das Leben läßt uns vergessen, damit wir weiter normal leben können."

"Nun, es besteht kein Zweifel, daß ich jedes Mal, wenn wir vom Che sprechen, nicht weiß, ob es diesmal der dumpfe oder der stechende Schmerz sein wird, der zutage kommt. Aber gut, wir denken: 'Er kam', das heißt, daß auch andere kommen können. Denn ich erinnere mich auch noch an die Sache mit dem Flugzeug; ich glaube nicht, jemals so große Entrüstung empfunden zu haben, jemals so große Ohnmacht, warum sie uns das mit dem Flugzeug angetan haben, mit Kindern, die dahergehen, mit unseren Kindern. Welche Schuld hatten diese Kinder? Ich habe gefühlt, wie jede Mutter fühlte, jede Schwester und jede Frau, weil es wie ein wiederkehrender Schmerz war. Ich weiß, was es heißt, ein Kind zu verlieren, einen Vater zu verlieren oder einen Bruder. Abel war gleichzeitig mein Sohn und mein Vater; Aber sie so zu verlieren, auf diese Weise... warum läßt man Kinder so sinnlos sterben? Der Schmerz zerbrach einen fast, da man nichts dagegen tun konnte. Und wenn du mich heute fragst, ob ich mehr Trauer empfinde als Freude: ich empfinde trotz allem immer viel mehr Freude als Trauer."

- Auch wenn Sie der Schmerz niederdrückt?

"Auch wenn mich der Schmerz niederdrückt, Ich war immer viel öfter fröhlich als traurig. Das soll nicht heißen, daß ich nicht für eine Minute, eine Sekunde oder einige Stunden traurig sein könnte. Aber wenn man sie zusammensählt, kommt man auf viel mehr fröhliche als traurige Stunden."

-Vor einigen Momenten haben Sie uns von der Sammlung chilenischer Volkskunst erzählt, die Sie vom Präsidenten erbat und die er später dem Casa de las Americas schickte. Aber wir wissen, daß diese Sammlung sehr viel größer, wertvoller und wichtiger ist, und die außer den Stücken der Volkskunst auch Bilder, Skulpturen und Schnitzereien vom ganzen Kontinent beherbergt. Können Sie uns sagen, welche Pläne das Casa de las Americas mit dieser Kollektion hat?

-"Diese Sammlung haben wir seit vielen Jahren. Ich gehe immer von der Vorstellung aus, daß dieser Kontinent ein und dieselbe Sache ist. Im Casa de las Americas haben wir gedacht, -da Cuba nun mal das Land ist, das es ist-, daß wir diejenigen sind, die mehr Voraussetzungen haben, um hier die wahre Kunst der Völker zu vereinen. Mich begeistern diese Formen urwüchsiger Ausdruckskraft, die weniger ausgearbeitet sind. Das sind Familien von Keramikern mit einer Tradition von hunderten von Jahren. Sie sind nicht improvisiert. Wir müssen Schlus machen damit, die Volkskunst einer dieser Familien aus Puebla doppelt zu sehen; man erkennt jetzt schon ihren Stil. Sie betreiben ein Handwerk. Sogar die jüngsten machen dort schon den Farbstoff, suchen die Erde aus und mischen sie sogar. Aber nur derjenige, der es von den Älteren der Familie gelernt hat, entscheidet über die Form und schiebt die Stücke in den Ofen. Das Ergebnis sind Stücke von wunderschöner Form. Das ist eine Kunst, die vor allem aus dem Volk stammt und die man unterscheiden muß von der, die 'populär' ist. Und ich gebrauche hier den Begriff 'populär' im schlechtesten Sinn. Das Volkstümliche machen die Leute aus dem Volk- die nicht improvisieren und die ich deshalb respektiere-, und es sind Leute aus dem Volk, die es authentisch verarbeiten. Die 'Populären' sind diejenigen, die diese Kunst kommerzialisieren wollen und so auf einer Welle mitschwimmen wollen: wenn die Mode gerade afrikanisch oder japanisch ist, dann machen sie afrikanische oder japanische Sachen, und das ist ein Betrug, denn sie haben weder vom einen noch vom andern etwas."

-"Ich habe Angst, daß diese lateinamerikanische Volkskunst ausgelöscht werden könnte, und zwar aus den verschiedensten Gründen. Man kann auch einen Bruch erzeugen in der Tradition der Familien, die sich während hundert Jahren, von Generation zu Generation, die Kenntnisse überliefert haben. Und dies muß man bewahren, weil es eine der kulturellen Ausdrucksformen der Völker dieses Kontinents ist. Nun, Cuba besitzt diese sehr wichtige Sammlung jetzt."

-"Aber auch Mexico, Bolivien, Peru und Guatemala haben sehr gute Sammlungen. Aber hier haben wir Sammlungen von all diesen Orten und auch vom übrigen Kontinent, das Amazonagebiet eingeschlossen. Ich weiß noch nicht, wie der Ort heißen wird, an dem wir diese Kollektion ausstellen. Wir werden einen angemessenen Namen finden müssen. Wir haben diese Sammlung von mehr als tausendfünfhundert Stücken nicht für Cuba allein hier, sondern für die Völker unseres Kontinents. Wenn Casa de las Americas fähig ist, diese Aufgabe zu erfüllen, dann wird diese Ausstellung eines Tages dort sein, wo es dieses Amerika wünscht, weil wir dann ein einziges und vereintes Volk sein werden. Cuba ist die Aufgabe zugefallen, diese Sammlung bis heute zu bewahren und zu bewachen, und Casa de las Americas wird es sein, das diese Aufgabe erfüllt. Sind wir in der Lage, das zu tun? Ich weiß es nicht."

- Wo wird die Sammlung ausgestellt bleiben?

-"Wir haben ein Problem mit all diesen Stücken. Der Ort bereitet uns Schwierigkeiten. Damit die Stücke nicht schlechter werden, sind bestimmte klimatische Voraussetzungen nötig. Wir hoffen, daß diese Notwendigkeit jetzt, wo es ein Ministerium für Kultur gibt, eingesehen wird. Es muß ja nicht sehr viel Platz sein. Eine passende Einrichtung würde genügen. Man muß auch bedenken, daß man uns nicht zwingen kann, diese Stücke oder die Plastiken zu verlieren, die eine so großartige Sammlung bilden, die beste Lateinamerikas, dem Urteil

von Kennern nach wie Mariano Soto -dem venezolanischen Maler-, und Matta, dem Chilenen. Beide halten sie für eine Sammlung von großer Qualität. Viele Bilder von lateinamerikanischen Malern sind in verschiedenen Ländern verstreut. Wer jedoch eine Sammlung von allen zusammen sehen will, wird diese nur in unserem Land finden. Es würde Schluß damit sein, daß uns das Nationalmuseum, wo man sich damit beschäftigt, die Werke der Cubaner zu sammeln, ein kleines Muster von unseren Malern übergibt, damit Cuba repräsentiert ist. Cuba wird der Aufbewahrungsort für all diese Schätze sein, aber immer in Hinblick auf den ganzen Kontinent. Und in 50 oder 100 Jahren wird diese Sammlung in dem Land sein, dem es gebührt. Es wird in der Verantwortung der neuen und nächsten Generationen liegen, diese Sammlung aufmerksam zu bewachen, sie über alles hinaus zu erhalten, solange, bis dieses Amerika das wahre Amerika sein wird: das, welches Martí wollte."

-Das Thema der imperialistischen Durchdringung auf kulturellem Gebiet wird aufgeworfen.

- "Der Imperialismus", sagt Haydée, "ist derjenige, der all den Reichtum aus Lateinamerika herausaugt. Die Menschen, die daran schon gewöhnt sind, bringen sie durch ein Stipendium zum Arbeiten. Sie haben es gemacht und sie machen es, weil sie Geld haben. Viele Schriftsteller haben ihnen standgehalten, Jahr für Jahr. Aber manchmal haben sie ein sehr elendes Leben und können einem dieser Stipendien nicht widerstehen, und deshalb malen sie dann in unterschiedlichen Formen. Der Imperialismus begnügt sich nicht mehr damit, die Völker auszubeuten. Er beutet jetzt auch unsere Kulturen aus. Die Politik des Imperialismus ist gegen die Völker Lateinamerikas gerichtet, weil er danach trachtet, sie mit seinem ökonomischen System wie mit seinen Wissenschaftlern zu vernichten."

- Da wir gerade bei diesem Thema sind, Haydée, wie haben sich Ihre Beziehungen zu den Schriftstellern und Künstlern entwickelt?

- "Ich glaube, daß ich gut auskomme sowohl mit den Künstlern, mit denen ich arbeite und die ich täglich sehe, als auch mit den übrigen, mit denen ich auf die eine oder andere Art Arbeitsbeziehungen hatte. Für mich war es einfach. Als ich die Leitung des Casa de las Americas übernahm, hatte ich vielleicht keine sehr klare Vorstellung von dem, was ein Schriftsteller oder ein Künstler war. Ich nahm an, daß das etwas sehr Snobistisches und Extravaganter war. Und hier, im Casa de las Americas, habe ich gelernt, die Schaffenden in Literatur und Kunst zu respektieren und wo ich, nebenbei, auch nicht dulde, daß man sie nicht respektiert, weil ich weiß, daß sie Kämpfer sind und auch unruhig. Von den Genossen, die schon seit vielen Jahren im Casa de las Americas arbeiten, wie Marisno, Galiah, Retamar, Lesbia, Peña, Benedetti, Benítez und Argeliers, alles bekannte Persönlichkeiten aus Kunst und Literatur, lerne ich viel. Sie sind meine wahren Ratgeber in ästhetischen Fragen. Gleichzeitig habe ich ihnen eine Leitung anbieten können; ich glaube, daß sie von mir positive Orientierungen auf politischem Gebiet erhalten, in den anstehenden politischen Fragen, etwa um mehr Informationen zu erhalten und so besser unterrichtet zu sein und um mich auf Gebiete zu lenken, die nicht eigentlich ihre sind. So konnte ich eine Art von, ich würde sagen Gleichgewicht, bilden zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen: weder ein Übergewicht der Bildhauerei über die Poesie, noch eine Schädigung des Theaters der Musik zuliebe."

- Beim Anblick von Haydée Santamaría kann man nicht umhin, an die Geschichte der cubanischen Revolution von ihren Anfängen an zu denken; man denkt sofort an die wichtige revolutionäre Rolle, die die cubanische Frau gespielt hat in unserer und sogar in der Geschichte Lateinamerikas. Und ich frage mich und Haydée: "Haydée, welche Frau in der Geschichte des Kontinents bewundern Sie am meisten?"

- "Micaela Bastida, die Frau von Túpac Amaru", antwortet sie ohne Zögern. "Ich fühle mich Micaela sehr nahe. Juana de Azurduy, die auch

bewundernswert war, haben die Jahre Erfahrung gegeben, und sie starb sehr alt. Soviele Dinge, alles was ihr widerfahren ist, hat sie größer gemacht, weil die Zeit alles vergrößert oder verkleinert, und ihr haben die Jahre die Möglichkeit gegeben, zu wachsen: eine Chance, der sie treu zu bleiben wußte. Aber Micaela wurde diese Chance nicht gegeben, und trotzdem bleibt sie so großartig. Es geht nicht immer gerecht zu in der Geschichte. Normalerweise mißt man sich nicht an einem Menschen, der keine Chance im Leben hatte und der doch großartig war. Bestenfalls stirbt er bei seiner ersten Tat, oder jedenfalls sehr jung, und das ist schon schrecklich! Das heißt, wenn er zwanzig Jahre länger gelebt hätte... Ohne daß das Leben ihr die Möglichkeit gegeben hätte, groß zu sein, erhöhte sie sich innerhalb von Sekunden! Wenn das Leben die Chance dazu gibt, gibt es auch immer mehr Möglichkeiten. Aber die Minute auszunutzen, diesen Augenblick ermassen zu können, wie schwierig ist das! Die Sekunde ergreifen, die dir die Geschichte gibt, und dich in dieser Sekunde, in dieser Stunde, so großartig zu verhalten, das ist kolossal! Welche Zeit, welche Chance, hat man Micaela gegeben, sich so großartig zu verhalten? Wie alt war Micaela, als sie starb? Sie war jung. Wie alt war da Túpac Ameru? Er war sehr jung, aber sie war noch jünger, und sie war ganz selbstverständlich seine Frau, seine Gefährtin. Und man muß bedenken wie Micaela, ohne je eine führende Persönlichkeit gewesen zu sein, bei den wenigen, sehr wenigen Gelegenheiten, die einem die Geschichte und das Leben geben, sich in die Geschichte unseres Kontinents eingemischt hat und wie sie immer weiter existieren wird. Meine Bewunderung Micaela gegenüber ist dieselbe, wie ich sie dem gegenüber fühle, der sich in einem Augenblick seines Lebens großartig verhalten hat, der wußte, sich großartig zu verhalten. "

- Und der Mann, den Sie in der Geschichte Lateinamerikas am meisten bewundern?

- "Ich glaube", sagt Haydée, "daß ohne Martí keiner von uns - wenn ich sage von uns, dann meine ich Fidel, Mella - der gewesen wäre, der er war. Auch Zapata ist unter den großen Persönlichkeiten des Kontinents. Mit Martí geht es mir ein wenig so wie mit Micaela Bastida. Es erscheint unmöglich, daß ein Mann von 42 Jahren fähig war, soviel zu tun. Das ist das Alter, in dem ein Mensch zu leben anfängt und reifer wird. Und Martí machte so ungewöhnliche Sachen wie eine Partei zu gründen, um den Krieg zu lenken und um nachher zu regieren. Etwas Unglaubliches für seine Zeit. Wieviele Dinge hat er uns hinterlassen? Wieviel hat er uns beigebracht? Martí hat den Imperialismus vorhergesehen. Wie konnte er so viele Dinge tun, ohne aufzuhören, unermüdlich zu schreiben? Jetzt erscheinen immer noch Schriften von ihm, die noch nicht herausgegeben wurden oder noch unbekannt sind. Ich glaube, daß er die Person ist, die die meisten Dinge verwirklicht hat, trotz der wenigen Jahre, die er lebte. Und er bleibt weiter bestehen mit einer unvorhersehbaren Gültigkeit. Wie konnte man in 42 Jahren soviel tun? Ihm ging es ein wenig so wie Micaela. In welchem Alter starb Bolívar? Und er war eine außergewöhnliche Persönlichkeit, er war ein Kämpfer mit einer großen Vision. Martí war außergewöhnlich durch die Vision, die er von seiner Zeit und von der Zukunft hatte."

- Nun wird wieder der Widerspruch deutlich zwischen den kurzen Fragen und den spontanen Antworten: ein Interview mit Haydée bedeutet viele verschiedene Interviews, aber der Beruf verpflichtet.

- Sprechen wir nochmal über das Casa, Haydée. Sie haben uns noch nichts erzählt über die Editionen, über ihre Wichtigkeit und die der Entwürfe, von denen einige sicherlich von außergewöhnlicher Qualität sind, und von der Arbeit des CIL oder 'Zentrum für literarische Forschungen', und auch von der Theaterabteilung.

- "Gut. Ich glaube, daß die 'Edition Casa' für Lateinamerika eine unschätzbare Bedeutung hat. Von den Universitäten sowohl in Cuba

als auch in anderen Ländern des Kontinents erhalten wir ständig Bitten. Die Studenten, besonders der Gesellschaftswissenschaften, benötigen diese Edition. Außerdem machen wir so unsere Literatur bekannt. Die Literatur spiegelt immer das Leben der Völker wider, und es war nötig, sie in Lateinamerika und anderen Ländern zu verbreiten. Im allgemeinen war die lateinamerikanische Literatur dem großen Publikum unbekannt. In den sozialistischen Ländern war sie ein wenig bekannt - nur Vallejo, Neruda, Guillén und andere waren bekannter. Aber diese überschreiten die Grenzen der lateinamerikanischen Literatur schon, sie sind universell. Cuba hat durch Casa de las Americas - durch die Editionen, die Preise, - die Schriftsteller und die Literatur unseres Kontinents bekannt gemacht. Z.B. war hier kürzlich Viktor Volski, Direktor des Lateinamerika - Instituts der Wissenschaftsakademie der Sowjetunion. Mit Hilfe von Personen wie ihm haben wir viele dieser Werke verbreiten können. Der Roman von Soler Puig "Bertillon 166", der den Preis von 1960 erhielt, wurde in verschiedene Sprachen der sozialistischen Länder übersetzt. Und außerdem wurden viele andere Werke übersetzt und veröffentlicht, die nicht prämiert wurden. Wir haben hier mit den Kulturattachés der sozialistischen Länder über die lateinamerikanischen Schriftsteller gesprochen. Es wäre nicht übertrieben zu sagen, daß Casa de las Americas eine wichtige Rolle bei der Verbreitung der Literatur dieses Kontinents gespielt hat. Und so muß es auch sein."

"Wir rechnen mit einer Abteilung für Entwürfe, die seit 15 Jahren von Umberto Peña geleitet wird, und tatsächlich sind, wie du gesagt hast, einige seiner Arbeiten sehr gut gelungen. Ich glaube, daß die beste Kreation dieser Abteilung gewesen ist, daß sie in den schwierigsten Jahren unseres Landes, als man einmal durch die fehlende Notwendigkeit und ein andermal durch Leichtsinn, dem graphischen Entwurf keinen Wert beigemessen hat, daß es da für die Graphiker unserer Abteilung eine wichtige Aufgabe war, ein Werk von sehr großer Qualität zu schaffen. Aus dem wenigen Material, das sie hatten, haben sie das Beste herausgeholt. Wenn für den Herausgeber der Inhalt des Buches am wichtigsten war, so war es für die grafische Abteilung der Entwurf. Damit will ich dir sagen, daß es immer darum ging, die beiden Dinge zu verbinden, weil es keinen Widerspruch gab im Auswählen von Inhalt und Buchentwurf. So ist es uns auch gelungen, Plakate von wirklicher Qualität für unsere Ausstellungen herzustellen."

"Auf der anderen Seite würde ich sagen, daß unser CIL (Zentrum für literarische Forschungen) eine große Arbeit geleistet hat. Benedetti hat seine Aufgabe sehr wirkungsvoll erfüllt. Als er von Cuba weggehen mußte, ersetzte ihn Trini (Trinidad Pérez), eine sehr junge Genossin. Das CIL arbeitet mit sehr wenig Personal. Aber die Genossen dort arbeiten mit großem Eifer. Man muß die Menge von 'Vielfältigen Bewertungen' sehen, die sie gemacht haben. Denn niemand rechnet damit, wieviele Dinge man dazu tun muß oder wieviele Leute man fragen oder konsultieren muß, um eine 'Bewertung' anzufertigen. Während zwei oder drei Jahren sind in das CIL einige Universitätsstudenten eingefügt worden. Sie werden später jedoch zurückverlangt, denn sie werden als Professoren benötigt. Und ich habe ihnen gesagt, daß man ihnen erlauben muß, wieder zu gehen, denn ein Lehrer ist wichtiger. Außerdem bin ich nicht nur Direktorin des Casa de las Americas. Ich fühle mich als Teil des ganzen revolutionären Prozesses, und ich muß in Betracht ziehen, wo jemand mehr gebraucht wird."

"Wir haben andererseits auch Beziehungen zur lateinamerikanischen Theaterbewegung. Es wird oft angenommen, eine Theatergruppe zu führen sei das Wichtigste, aber das ist nicht so. Die Zeitschrift 'Conjunto' veröffentlicht die Werke und kommentiert die Bemühungen der lateinamerikanischen Gruppen. Auf diese Art werden die Gruppen

und ihre Formen und Stile bewertet, und so werden die vorgestellten Werke bekanntgemacht. Es wäre einfacher, eine Theatergruppe herzuholen, die in Cuba drei oder vier Werke vorstellen würde. Und ohne Zweifel wünschen wir uns solche Gruppen. Es gibt z.B. eine sehr interessante mexicanische Gruppe, ich glaube, sie heißt 'Theater-Café' oder 'Café-Theater'. Sie besteht aus drei oder vier Schauspielern und eines Sänger von großem Können, und ich glaube, daß es positiv wäre, sie in unserem Land vorzustellen. "

- Sie haben sich auf das von Casa de las Americas gezeigte Interesse für die Verbreitung der lateinamerikanischen Literatur in den sozialistischen Ländern bezogen, meinen Sie, daß Casa de las Americas auch die geeignete Brücke zwischen den lateinamerikanischen und den sozialistischen Ländern sein könnte?

- " Es geht nicht darum, ob es könnte oder kann: Casa de las Americas muß auf jeden Fall diese Brücke sein. Vielleicht erfüllt es diese Funktion und vielleicht nicht, aber wenn es nicht in der Lage ist, sie zu erfüllen, ist es nicht Casa de las Americas. Es werden Bindungen hergestellt, die jedes Mal enger werden. Als ich das letzte Mal in ein sozialistisches Land reiste, kamen mit mir alle jene zusammen, die Verantwortung besaßen bei einer Zeitschrift, die sich mit Lateinamerika befaßt, und sie zeigten großes Interesse. Wir haben schon Bindungen zur Sowjetunion, und wir müssen noch engere haben zu ähnlichen Institutionen anderer sozialistischer Länder. Es gibt nicht sehr viele so spezialisierte Zentren in Lateinamerika, aber da, wo sie existieren, wie in der UdSSR, in der DDR und der Tschechoslowakei, unterhalten wir Beziehungen. Wir haben, allgemein gesagt, immer zusammengearbeitet und werden auch gemeinsam weiterhin zusammenarbeiten. "

- Könnten Sie uns diese Antwort etwas näher erläutern? Wie sehen Sie die Perspektiven des Casa de las Americas im Rahmen der Institutionalisierung des Landes und der Schaffung des Ministeriums für Kultur?

- " Ich kann sagen", bestätigt Haydée, "daß wir in unserer Arbeit ziemlich gefestigt sind, bei dem, was wir gemacht haben und machen können, und ich glaube, daß wir noch viel mehr tun müssen. Ich glaube, daß das Ministerium für Kultur uns etwas Hilfe geben könnte. Jeder hat Hoffnung auf das Kultur-Ministerium gesetzt, und es darf diese Hoffnung nicht enttäuschen. Aber ebensowenig dürfen wir Wunder erwarten, und das sage ich nicht etwa, weil mein Mann der Minister sein wird. Und ich versichere euch, daß er nichts 'Wunderliches' an sich hat. "

- Das Interview geht zu Ende. Für mich sind die Stunden vorbeigegangen, ohne daß ich es gemerkt habe. Während Haydée sprach, bin ich ihren leidenschaftlichen oder ruhigen Worten gefolgt, in denen immer die Einbeität der Völker unseres Amerika gegenwärtig war, gegründet auf eine einzige und vielfältige sozialistische Kultur. Der Che schrieb ihr bei einer bestimmten Gelegenheit einmal: "Ich sehe, du bist eine Schriftstellerin geworden, die die Synthese beherrscht.. " Und nun, während sie die Mappe mit dem Inhalationsapparat für ihr Asthma nimmt, den sie nicht gebraucht hat, glaubten wir, auch in ihrer einzigartigen und anziehenden Persönlichkeit, in vielen ihrer Ideen, in ihrer besonderen Art, die Probleme unserer heutigen Welt anzugehen, in ihrer unauslöschbaren Rebellion, glaubten wir die Eigenschaften wahrzunehmen, die von mehr als einer Generation von Cubanern hoch geschätzt wird: die Eigenschaften Fidel's.

Anm.1: 'Apostel' - so wird José Martí in Cuba genannt

Anm.2: Abel Santamaria war Haydée's Bruder; er wurde bei dem Angriff auf die Moncada - Kaserne am 26. Juli 1953 verhaftet und grausam zu Tode gefoltert

LATEINAMERIKA UND SEINE MUSIK

von Alejo Carpentier

Von dem international bekannten Cubanischen Schriftsteller wird bald "Lateinamerika, seine Musik und seine Kultur" veröffentlicht, ein Werk, aus dem dieses Kapitel entnommen wurde und in dem der Autor die Genesis und die Entwicklung der Musik auf dem Kontinent analysiert.

Demjenigen, der die europäische Musik studiert, erscheint ihr Entwicklungsprozeß logisch, kontinuierlich, angepaßt an ihre eigenen Strukturen, die sich als eine Folge von Techniken darstellen, von Tendenzen, von Schulen, die berührt sind durch die Anwesenheit von bedeutenden Künstlern, bis sie sich, durch das daraufhin Erreichte, an das Kühnste Suchen der Gegenwart anschlossen. Seit dem Augenblick, in dem die Laute von Stimmen oder Instrumenten angingen, in lesbaren Zeichen festgehalten zu werden (ohne daß wir zu den entferntesten Ursprüngen zurückgreifen müssen, deren Prüfung einen anderen analytischen Prozeß erforderte), seit dem Augenblick kann man dem schon enorm langen ihrer künstlerischen Funktion ohne Zweifel oder Zögern folgen, von Jahrhundert zu Jahrhundert, mit Hilfe einer großen Anzahl von theoretischer Literatur - Texte und Abhandlungen - , die für jede Epoche vorliegen. Der Ursprung und das Wachsen der Polyphonie, die Strukturierung der Formen, die Bestätigung der verschiedenen Stile und Genres, die besondere Biographie der Instrumente, die Bildung und Entwicklung des Sinfonieorchesters, der Oper, des lyrischen Schauspiels, fügen sich ein in eine Verkettung von Taten, die völlig kohärent und klar sind, - um nicht zu sagen, 'dialektisch'-, dort, wo jede Innovation einer Notwendigkeit entspricht, jede Charakteristik dem Geist einer Epoche zu verdanken ist, jede Persönlichkeit erfüllt eine mehr oder weniger wichtige Rolle im Hinblick auf die kompositorische Effizienz oder den ästhetischen Beitrag. In mehr als zehn Jahrhunderten europäischer Musik gibt es weder Mysterien noch Zufälle. Einige graduelle Anreicherungen, ja, dank dem Ideenaustausch, der anregenden Polemik und einer besseren Kenntnis der Welt... Die europäischen Komponisten, die immer mehr damit prahlten, revolutionär zu sein, beeilten sich immer, ihre Entwürfe auszustellen, um zu beweisen, daß sie Vorgänger in vergangenen Jahrhunderten hatten, indem sie sich Ahnen suchten, manchmal sogar im Mittelalter. Wenn Monteverdi, Gabrielli oder Guillaume de Machaut oder der alte Perotino gerade aus einem großen Vergessen in dieses 20. Jahrhundert eingetreten sind, so ist dies, - was man nicht vergessen darf -, vor allem dem ständig seinem Gedanken gewidmeten Kult zu verdanken, den unsere zeitgenössischen Musiker, die sich als 'Avantgarde' bezeichnen, ihm erweisen - obwohl sie die Erbschaft einer Tradition in Bausch und Bogen zurückweisen, von der Stravinsky so passend sagte: "Eine wirkliche Tradition ist nicht der Beweis für eine verfllossene Vergangenheit; es ist eine lebendige Kraft, die die Gegenwart anregt und sie unterrichtet."

Die Mitteilung von allgemeiner Bedeutung

Wenn wir uns mit der lateinamerikanischen Musik befassen, stellen wir aber im Gegenteil fest, daß diese sich nicht mit den gleichen Werten und kulturellen Tatsachen entwickelt, die Phänomenen und Beiträgen, Impulsen folgt, infolge von Wachstumsfaktoren, psychischen Schlägen, rassenmäßiger Lage, Einsetzungen und Transplantationen, die sich als ungewöhnlich herausstellen für den, der vor-

gibt, Bestimmte Methoden für die Analyse einer Kunst anzuwenden, die bestimmt ist durch eine konstante Verwirrung von Konfrontationen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, dem Bodenständigen und dem Importierten. Es ist für uns heute z.B. viel einfacher, das Werk von Schoenberg - als Beispiel genommen - zu hören und zu erklären, als das eines Hector Villa-Lobos. Der Meister aus Wien ist der Stamm einer sehr alten intellektuellen Familie; der brasilianische Meister dagegen ist eine Naturgewalt, die in das künstlerische Panorama eines Kontinents einbrach, ohne daß er von irgendjemandem seine Ankunft hat ankündigen lassen - weil die Musik, die in seinem Land in früheren Dekaden geschrieben wurde, ihm keine Vorgänger waren. Der Atonalismus ist ein wichtiges - fast unvermeidliches - Ergebnis von dem, was die Musiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Mitteleuropa gemacht haben. Das Werk von Villa-Lobos dagegen ist ein phänomenaler, spontaner, überraschender Zufall, weil es sich als ein Produkt herausstellte, das offensichtlich unfähig ist zu dem Ursprünglichen und Tellurischen, das sich der fortgeschrittensten Techniken, die, in jener Epoche, vom Alten Kontinent zu uns kamen, bedient. Man wird uns natürlich sagen, daß sich so eine Symbiose in den Werken von all den Komponisten beobachten läßt, die in dieser Epoche, hier oder dort, mit folkloristischem Material gearbeitet haben. Aber man muß auch bedenken, daß die "Folklore-Welle", die in den Jahren 1920-40 die ganze Welt umspült hat, - man hat sie ja sowohl in Europa als auch in den Vereinigten Staaten und in Lateinamerika beobachtet -, in Wirklichkeit von sehr kurzer Dauer war, die als gültige, dauerhafte, beständige (und, was am wichtigsten ist, auch aufgeführte) Werke jene zurückließ, die, sich hingebend dem Schriftstück, das von der Bleistiftspitze gewonnen wurde, die tiefe Wahrheit des Komponisten besser ausdrückten, mit häufigen Metaphorismen, frei von jeder 'Typhartigkeit', ohne daß dies jedoch einen rassenmäßigen Nährboden ausschloß, - 'bedeutend' entstanden zwischen Grenzen, aber gebunden an eine 'Bedeutung' von allgemeiner Wichtigkeit. Und dieses Sich - der - Folklore - hingeben, jedoch das authentische Spiel dieses dieses Künstlers bewahrend, ist eine Tendenz, die man gegenwärtig in der besten Musik der neuen lateinamerikanischen Generationen beobachten kann. Wir wollen hier keine Namen nennen, um keine Auslassungen zu begehen, die der Tatsache zu verdanken sind, daß in vielen unserer Länder die Herausgabe von Partituren und Schallplatten noch kaum anfängt, in einer kontinuierlichen Aktivität stattzufinden - wenn die Komponisten nicht mehr so völlig solche Verbreitungsmittel für ihre Werke entbehren. Aber wir treten denjenigen entgegen, die einwenden, daß das in den Jugendlichen erweckte Interesse für die neuen Techniken - einschließlich der elektronischen Musik - jeglichen Akzent einer Rasse zerstört wird; wir antworten darauf, daß in zahlreichen Werken von Komponisten immer ein nationaler Beigeschmack wahrgenommen werden kann, mehr oder weniger offenbar durch das gewählte Ausdrucksmittel. In Partituren, die 'kosmopolitisch' erscheinen, fließt das Blut von diesem oder jenem Land unseres Kontinents. Hier ist es die Art, die Schläge anzuwenden; woanders ist es der rhythmische Impuls; weiter weg ist es die Andeutung einer Tonleiter, einer charakteristischen Kadenz, einer besonderen Klangfülle; oder sogar eine enthüllende 'Kollage', die Eigenart einer Zeichnung, der Humor einer Redensart, die Melancholie eines Klimas oder ganz einfach der Inhalt eines klaren, fluchenden, rühenden Textes, vorgetragen von einem Sänger oder einem Chor... Es ist weder 'national' noch 'nationalistisch', ein folkloristisches Thema zu behandeln. Eine Melodie, präsentiert

von einem berühmten argentinischen Musiker in seinem Buch mit dem Thema des kolonialen 'Candombe'(s.Ann.1) wird in Mexico gesungen, in gemächlichen Zeiten, als sentimentales Lied. Eine bekannte kolumbianische Ballade wurde für lange Zeit zu einer cubanischen, um in Havanna neu herausgegeben zu werden, mit unerheblichen rhythmischen Veränderungen in der Begleitung... Als Debussy und Ravel Habaneras geschrieben haben, blieben sie weiterhin so französisch wie die 'Wilden' Amerikas französisch waren, die Rameau in seinen 'Indias Galantes' tanzen läßt. Der 'Dies Irae' des Gregorianischen Gesangs stellt sich als großartiger argentinischer Tango heraus, wenn er auf einem Bandoneum mit einem Rhythmus aus Buenos Aires gespielt wird...Wenn die Gewohnheit nichts beim Mönch bewirkt, so genügt das musikalische Thema nicht, um eine Visitenkarte abzugeben.

Die gebildete und die volkstümliche Musik

Die europäischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts ('klassisch' durch die Antonomasie, unseren Abhandlungen zufolge, obwohl sie niemals ahnten, daß sie eines Tages 'klassisch' sein würden, genauso wie sich unsere schrecklichen mittelalterlichen Caballeros niemals 'mittelalterlich' vorkamen...), lebten immer weit ab von einer gewissen Hierarchisierung der Musik, die sich in der Geschichte der Klangkunst seit etwas mehr als 100 Jahren breitmacht. Wir beziehen uns dabei auf diejenige, die die Grenzen zwischen der 'gebildeten' und der 'volkstümlichen Musik' aufgehoben hat(die 'volkstümliche' Musik aber natürlich nicht verwechselnd mit den Ausdrücken, die seit Herder als 'Folklore betrachtet werden). Für den 'klassischen' Komponisten - behalten wir diesen Ausdruck im Moment wegen seiner generalisierenden Fähigkeit -, existierte keine gebildete Musik, die von der volkstümlichen zu unterscheiden wäre. Der kreative Künstler, Meister seiner Techniken, beherrschte alle Arten, er schrieb Musik für diesen oder jenen Auftrag oder Aufforderung entsprechend - selbstverständlich besonders hervorragend in der, die seinem Temperament am meisten entsprach. Wenn die Kirche seine Dienste beantragte, schrieb er liturgische oder festliche Musik, gemäß dem Charakter der Zeremonie, für die sie bestimmt war. Wenn eine intelligente Aristokratie ihn einlud, dies zu tun, dann schrieb er feine Madrigale, Lieder, Pastorale, je nach dem Geschmack des Tages. Der schönen Dame, die die Laute oder das Klavicembalo spielte, widmete er kostbare Seiten, die für das Instrument abgefaßt waren. Um Geld zu verdienen, schrieb er Opern, wobei er seine Kräfte sowohl in der tragischen als auch in der komischen Oper ausprobierte. Und, wenn er die Leute zum Tanzen gebracht hatte, zog er aus seinem Reisesack voll Klängen Chaconas, Pavanas, Zarabandas, Minuette und sogar einige 'Moriscas'(s.Ann.2), die zu seiner Zeit etwa der 'Popmusik' von heute entsprachen... Von all dem schrieb unser Komponist etwas, ohne daran zu denken, daß er sich demütige, wenn es in einem bestimmten Fall darum geht, angenehme oder gar leichte Musik zu schaffen.Es ging nur darum, das Bestmögliche zu schreiben und bei jeder Gelegenheit die besten Regeln der Kunst zu beachten. Mozart hat sich niemals gefragt, ob seine charmanten 'Kontertänze' zur volkstümlichen Musik gehörten; genausowenig wie der sehr gelehrte Martini, als er die Musik zu 'Plaisir d'amour' von Florian schrieb, natürlich ohne sich vorzustellen, daß sein Lied heute noch, zwei Jahrhunderte später, im Gedächtnis der Franzosen lebendig sein würde. Anton Diabelli, der sich erniedrigt fühlte, einen Walzer zu

Ann.1.-Negertanz

Ann.2.-Tänze

schreiben,- obwohl er besonders auf religiöse Musik spezialisiert war,- einen Walzer, über den Beethoven die monumentalen 'Variationen' schrieb, die einen so hohen Platz in seinem Werk einnehmen.

Aber eine gewisse Hierarchisierung der Musik wurde in Europa in der 2. Hälfte des vergangenen Jahrhunderts beobachtet, vor der wachsenden Gunst, die die Operette und die sogenannte 'Salonmusik' genossen,- ein unfassbarer Begriff für einen Monteverdi, einen Couperin, für die der 'Salon' genau der Ort war, an dem man die bestmögliche Musik machte, außerhalb des Theaters und der Kirche. Aber eines war sicher: losgelöst von der komischen Oper früherer Zeiten erfüllte die Operette eine neue, wichtige Rolle. (eine Operette, die die moderne 'Revue' vorankündigte, die nordamerikanische 'musical comedy', die französische 'tour de chant'). Wer sich nicht dazu getrieben fühlt, große Probleme der Kreation aufzuwerfen, der bleibt klugerweise auf dem Gebiet, das er mit Erfolg bewältigen kann. Er steht sich redlich, ohne den geringsten Komplex, ein, daß er nur 'leichte Musik' komponiert... Gleichzeitig schuf Wagner mit seinem berühmtesten Slogan der 'Musik der Zukunft' das Konzept der 'Avantgarde'. Es wird dann eine 'schwierige' Musik geben, ihrer Zeit vorausgeschritten, -revolutionär auf ihre Weise-, und eine traditionelle Musik, einfach aufzunehmen, direkt und liebenswürdig, die das Publikum gutheißt, vielleicht mit spontanem Applaus. Aber nicht deswegen werden die, die 'schwere Musik' machen, die Produktion ihrer Kollegen der 'leichten Musik' gering schätzen. Debussy ärgerte die Existenz eines Massenets in keiner Weise. Ravel schätzte die Musik von Gershwin mit ihrem gradlinigen und an den Jazz angelehnten Aspekten sehr hoch ein... Aber da gibt es noch mehr: viele verkennen sicherlich, daß Arnold Schoenberg, Alban Berg und Anton Webern, die drei schrecklichen Wiener, herrliche Übergänge schrieben, für kleine Ensembles, über verschiedene Walzer von Johann Strauss, die sie persönlich auf einem 'Walzer Abend' 1921 vorstellten. Honegger lobte ohne jede Einschränkung Maurice Ravel, den Autor von 'Mon Homme', während Darius Milhaud das 'Valencia' von Padilla als 'bewundernswert' einstufte...

Aber in Lateinamerika geschahen in jenen Jahren völlig andere Dinge. Dort, wo die Straßen widerhallten von Tangos, Rumbas, Klängen, Bambucos, Guarachas, Boleros und Mariachas, dort erreichte die Feindseligkeit gewisser ernsthafter Musiker, Sinfoniker, Konservatoriumsprofessoren der sogenannten 'leichten' Musik gegenüber inquisitorische Züge. Eine Feindseligkeit, die von oben kam und so viel zürnte, wird sich in bescheidenen - obwohl manchmal glücklicheren- Ausdrücken manifestieren, die alten rhythmischen und melodischen Traditionen zu verdanken sind, die "in den Mund der Leute gingen", -wie es, in Bezug auf die Ballade, der Dolmetscher des Retablo de Maese Pedro gesagt hätte-, und die dadurch "den Leuten" sehr gefallen haben. Und, inner dazu getrieben, die vielen verschiedenen Musiken zu klassifizieren, die in den Städten, Dörfern und Feldern klangen, ein eigenes Leben führend, die gelehrten Kritiken nicht beachtend, und die Musiker, die sich selbst ziemlich ernst nahmen, kamen darauf, hier und dort, in verschiedenen Gegenden unseres Kontinents, eine unglaubliche Klassifikation und Skala der Genren aufzustellen, die bestanden aus a.) gelehrter Musik, b.) halb - gelehrter Musik(?), diese letzten wurden an verschiedenen Stellen als 'klassisch' und 'halb - klassisch' verstanden (1), was die Absurdität dieser totalen Unmöglichkeit von so einer Abgrenzung erreicht, c.) Volksmusik; d.) pöbelhafte Musik (sic!); folkloristische Musik, behandelt mit einem Entgegenkommen, das ein wenig abstrakt und intellektuell den Menschen mit einer Huaracha und Alpargata, Quena und Gitarre gegenüber war (s. Anm. 1), (Herder und Nerval haben uns gezeigt, dies zu respektieren...), ohne

diese Folklore, die schon ein wenig ausgearbeitet war von denjenigen, die sie aufführten und inspiriert davon waren, ausgerüstet mit einer gewaltigen rhythmischen und melodischen Erfindungsgabe, mit einer ethnographischen Schrift, angeboten in Begriffen von methodischen und wissenschaftlichen Zeichen, so wie sich uns die zahlreichen Lieder und ^{Alänge} der ungeschlachteten amerikanischen Indios aus den Wäldern Amerikas präsentieren in dem Buch "Von Roraima zum Orinoco" (1923) des Forschers Theodor Koch - Grünberg.

Wenn wir die Wertskala umdrehen, die von den lateinamerikanischen Komponisten aufgestellt worden ist, deren Werke meistens am Rande der Geschichte der gesamten Musik bleiben - das ist die traurige Wahrheit -, dann sehen wir uns einem anfänglichen Mißverständnis ihrerseits gegenüber, was die Einstellung zur Musik betrifft, eine von ihnen wenig respektvoll als "Folklore" klassifizierte - oder sogar, eine spitzfindige Trennung zwischen dem Elementaren innerhalb des Elementaren weiter vorantreibend, als "Folklore im Reinzustand". Aber sie sahen nicht diese Dichtkunst des Klerus, daß sich nämlich eine Musik, wenn sie sich uns im "reinen Zustand" des ursprünglichen Rituals zeigt, daß sie dann nicht mehr als Musik betrachtet werden kann, da ja dort die Bedeutung einen Sinn entspricht, der Begriffen angehört, die wir verloren haben. Damit passiert das gleiche wie mit den Kulturen ferner Zeiten, an die Malraux dachte, als er uns sagte, daß eine Statue, bevor sie eine Statue (d.h. ein Kunstwerk ist), etwas anderes war: eine begriffliche Personifikation der Gottheit, Kultobjekt, Verkörperung eines schwierig zu begreifenden Konzeptes, eine Art der Annäherung an die Übersinnlichkeit. So war auch die Musik Musik, bevor sie 'Musik' war. Aber sie war eine Musik, die sehr verschieden war von der, die wir heute als Musik ansehen, geleitet von einem Ästhetischen Genuß. Sie war ein Gebet, eine Art der Dankbarkeit, Entzücken, Beschwörung, Magie, Erzählung, Liturgie, Poesie, Poesie - Tanz, Psycho - Drama, bevor sie eine 'künstlerische' Kategorie einnahm (durch den Verfall ihrer Funktionen genauso wie durch den Erwerb von neuen Würden). Diejenigen, die gewissen ethnographischen Schriftstücken Amerikas einen 'künstlerischen' Wert beimessen, irren sich, sie entkräften das, was einfach einer anderen Sache diene. Sie suchen Themen, Melodien, (sehr schöne manchmal, wenn man sie willkürlich von ihrem Kontext trennt, was auf jeden Fall eine Verstümmelung ist..), ohne zu begreifen, daß in dem klangvollen Ausdruck solcher Themen, solcher Melodien, die Faktoren des Drängens, der Wiederholung und Anaphora, während mehrerer Stunden, am wichtigsten sind, und nicht die Anmut, wäterlich begutachtet von denjenigen, die mit ihren Kontrapunkten und Fugen, die sie auf dem Konservatorium erworben haben, belastet sind... es gibt außerdem noch eine andere "Folklore - im - Reinzustand", die Bestandteil eines eigenen Mediums ist, aus dem man sie nicht verdrängen kann. Die "cantos de ordeño", gesungen von einer männlichen Stimme in der Einsamkeit des venezolanischen Llano z.B., haben eine Kraft, eine Resonanz, die in einem Konzertsaal vollkommen verloren gehen, wo man sie obendrein noch versieht mit einer Orchesterbegleitung, wobei einige dem Volk unbekannte Instrumente eine fast komische Fremdheit mit dem Begleiteten hervorrufen... Genauso geschieht es mit dem Eigensinn der "decimistas", die entfernt dem spanischen Mittelalter zugehörig sind und in vielen Ländern Lateinamerikas fortbestehen, - und die, nach Menéndez Fidal, in ihrem Ursprung verstanden wurden als "Sehnsucht oder Wortgefecht zweier Troubadoure". Solche Sehnsüchte ruhten im allgemeinen in fürchterlich monotonen und immer wiederholten Melodien, da sie ja nur die Aufgabe hatten, eine Grenze und einen Rahmen zu setzen für die Improvisation. Dies, angebracht bei einer Sinfonie oder einer Kantate, verliert jeden Charakter

und Nützlichkeit. Man findet ein Skelett vor, wo Fleisch war; schlimmstes Akademikertum, schlechter Beruf nationalistischen Glaubens, wo es eine Vision der Unermeßlichkeit und eine Musik des Gemüts gab, vor der Musik, die für diejenigen bestimmt war, die einen guten Theaterplatz erlangen konnten, um "die Hände" des großen Pianisten zu sehen oder den Regisseur des Stücks.

Eine Kunst von bestimmten Stilen

In Europa ist die "Folklore - im - Reinzustand" - um noch einmal einen falschen, aber nützlicherweise verallgemeinernden Ausdruck zu benutzen, - seit langer Zeit verschwunden, als nämlich die klerikale Musik oder die "ars nova" entstand, die ein wahrhaftiges System von Zeichen besaß. Aber obwohl sie noch existieren könnte, hat diese Folklore sie nicht interessiert. Das, was ihre Aufmerksamkeit beanspruchte, nahe bei der Wiedergeburt, manchmal an seinen eigenen Werken vorüber gehend, war eine von den Ministrilen schon sehr ausgearbeitete Materie, die, trotz mangelnden Wissens, Intuition und Gnade hatte, und die wußte, geschickt mit ihren Stimmen und Instrumenten umzugehen. (Als Bach später an alten deutschen Chorälen arbeitete, waren diese Materialien schon außerordentlich ausgearbeitet, und vielgelobt, bevor sie in seine Hände kamen...). In Lateinamerika geschah etwas Ähnliches in Bezug auf die Präsenz einer musikalischen Ausdrucksweise, die direkt und spontan war, mit dem einzigen Unterschied, daß der "gelehrte" Musiker sich weigerte, das ernst zu nehmen und es zurückwies, seine vielfältigen Lehren zu akzeptieren, - obwohl es ehrenvolle Ausnahmen gibt. Und diese Musik, die manchmal aus weit entfernten kleinen Dörfern kam, wurde trotzdem in die Städte gebracht, sie zog in die Vororte der Hauptstädte ein, sie wurde in die Tänze gesteckt, eine lebendige, erfinderische Musik, die jeden Tag erneuert wurde, sie wurde verkörpert und integriert, bildete ihr eigenes Profil, stieg auf und wieder herunter, drang ein, eroberte die Menschen, zum großen Ärger derer, die sich höher gestellt glaubten als die, die nur aussahen wie triviale Aufrührer. Und trotzdem war es nicht nur ein pittoreskes Kauderwelsch, was man auf diese Weise zutage beförderte. Es war weder ein unwissender noch ein unkultivierter Vorgang, was sich nun durch den Schwung einer unwiderstehlichen rhythmischen Energie in den Salons ausbreitete. Es war schon eine Kunst von gefestigten Formen, von feststehenden Stilen, von kodifizierten Abwandlungen, was man da produzierte auf der Basis von fremden Modellen, in der Umgebung der Großstädte. Die Kontratänze, Tänze, Habaneras, Lieder, Punkte, die jetzt herausgegeben werden und die nun ihren kontinentalen Raum mit soviel Glück einnehmen, so daß sie häufig bis nach Europa gelangen, sie waren das Werk von Musikern, die, da sie häufig wußten, wie man "gehobene" Musik schrieb, es vorzogen, halb-gehoben zu bleiben - manchmal sogar volkstümlich bis bößhaft in der Ausdrucksweise. Sie haben diesen Weg gewählt - vielleicht der klügste - vor der Gefahr, sich bei einer möglichen Teralogie nach Inka- oder Aztekenart den Hals zu brechen. - welche Themen fehlten ihnen nicht alles dafür - mit guten Chören von Caballeros - Gauner oder Vestalinnen aus Cuzco, entzückt von irgendeinem Stellvertreter Pizarros.

Diese Musiker hatten außerdem noch den Vorteil, aus den Quellen einer großen Tradition zu schöpfen, das Einzige, das, was die gehobene Musik betrifft, nur die religiöse Musik kannte, die man in den christlichen Tempeln hörte und die durch ihren Charakter ungeeignet war, eine "profane" Musik hervorzubringen, die für das

menschliche Leben nötig ist, da sie sich zu den Tänzen gesellt, zu den Feiern, Belustigungen und "Freuden", die in ganz Amerika so hervorragend gefeiert werden, mit der frohlockenden Ordnungsregel des "Königlichen Ordens", der die Bevölkerung aufrief, sich an solchen Tagen den Tänzen, Gesängen, Maskeraden und Theaterspielen hinzugeben... 1608 schildert uns der Dichter Silvestre de Balboa in seinem Gedicht "Spiegel der Geduld" ein Fest, das in der typisch cubanischen Stadt Bayamo stattfindet, um die Befreiung des guten Bischofs Fray Juan de las Cabezas Altamirano zu feiern, der einige Zeit vorher von dem französischen Piraten Gilberto Girón gefangen genommen wurde; in diesem Gedicht wird uns von einem Konzert erzählt, das veranstaltet wird von den Einwohnern der entstehenden Großstadt mit Instrumenten wie: Zampofas (Hirtenflöte), Rabeles (Geige der Hirten), Zimbeln und Mohrentrommeln. Es ist interessant zu zeigen, daß einige der erwähnten Instrumente die gleichen sind, die in dem Buch "Libro de Buen Amor" (1343) von Arcipreste de Hita erschienen. Auch in den Versen des ausgezeichneten Juan Ruiz wird von Zampofas gesprochen, von Rabeles, Zimbeln und "Söhellentrommeln", die die "Mohrentrommeln" von Balboa sind. Der cubanische Dichter schildert uns außerdem noch, daß einige auf seinem Fest "von zwei zu zweit, alleine" sangen, genauso wie die gelehrten Phrasendrescher des Goncalo de Berceo (1196? - 1269?) sangen, wobei die drei Autoren, der eine aus der Karibik und zwei aus Spanien, die zukünftige Art, zweistimmig zu singen, ankündigten, die sich heute noch an vielen Orten Amerikas und in den Antillen beobachten läßt. Aber was weder Berceo noch Arcipreste ahnen konnten, ist, daß in dem Konzert von Balboa das Orchester angereichert werden würde von karibischen Tambourins, von Negerhänden gespielt, und von "Marugas" (s. Anm.), die identisch sein würden mit den "Maracas", die von dem Pater Jean de Lery ("Die Reise nach Brasilien", 1556 - 58) beschrieben wurde, und daß es ein so allgemein - amerikanisches Instrument war (heute gehört es zur Ausstattung jedes Sinfonieorchesters), so daß es, in mehr als einem "göttlichen Konzert", wie von einem Engel berührt, von kolonialen Handwerkern in die barocken Heiligtümer unseres Kontinents gemeißelt scheint.

So haben sich die Instrumente Europas, Afrikas und Amerikas zusammengetroffen, vermischt und festgesetzt in diesem erstaunlichen Schmelztiegel von Zivilisationen, diesem gekreuzigten Planeten, Ort des Synkretismus, der verschiedenen Kulturen, Symbiose von Musik, die noch sehr ursprünglich oder schön sehr ausgearbeitet ist, das alles war die Neue Welt. Die schon alte hispanische Ballade wurde vermischt mit den afrikanischen Schlägen und mit Elementen ernsthaften Ausdrucks, von den Indios übernommen - obwohl der Indio im Melodischen, im "melos", den alten Traditionen der Tonleitern als einziger treu geblieben ist, (und das kann man noch immer längs der ganzen Andenkordillere beobachten), Tonleitern, die verschieden sind von dem System, in der die aus Europa kommende Musik verfaßt war... Aber die Tatsache, daß es plötzlich Iberien war, wo die Eroberer herkamen - das Iberien der "Vorfahren, die zu Hause" geblieben waren, ohne ihre Aufenthaltsgenehmigung in die Register der Karibik-Reisenden im Handelshaus von Sevilla zu beantragen, - sie sahen sich bedrängt von einigen "verteufelten Zarabandas", die, um mit Cervantes zu sprechen (s. "El Celoso de Extremado") "neu in Spanien" waren. Und mit den diabolischen Zarabandas kam auch eine nicht weniger temperamentvolle Chaconna (alter span. Tanz.d.U.), von der Lope de Vega sagte: "Von der Karibik bis nach Sevilla - ist sie mit der Postkutsche gekommen." Und weiter kam noch ein Randa-

Anm.: "marugas" und "maracas" sind Musikinstrumente für den Rhythmus, die aus einem Kürbis hergestellt wurden. (d.U.)

go (span. Volkstanz, d. U.), der, nach dem "Diccionario de Autoridades" ein Tanz war, der "eingeführt wurde von denen, die im Königreich der Karibik gewesen waren und den man durch den Ton von sehr fröhlichen und festlichen Klängen erzeugt". Mulattentänze, Mestizentänze, und - mit viel Ehrerbietung - fröhliche Tänze, eine ziemlich "Pop" - Musik für die Epoche, die der Pater Mariana (1536 - 1623) in seiner strengen "Abhandlung gegen die öffentlichen Spiele" verdammt, wobei er bestätigte, daß "der Zarabanda so lasziv in seinen Worten, so unverschämte in seinen Bewegungen war, daß es genügte, um den Geist der Menschen zu entflammen, sogar der ehrlichsten Leute". Aber die aufregende Neuigkeit aus der Karibik würde sich eine Durchschlagskraft haben, daß Cervantes uns von "göttlichen Zarabandas" erzählen wird, die sich in die Kirchen geschlichen haben, so daß sie am Ende der Herrschaft Felipe II. einen ersten Kirchenbann hervorgerufen haben - der in Wirklichkeit sehr wenig beachtet wurde... - das wird uns klarer, wenn wir wissen, daß in Cuba, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, der Bischof Vara Calderón sich gezwungen sah, zu verbieten, daß man "öffentliche Tanzveranstaltungen in den Kirchen (sic!) durchführt", und daß man Neger und Mulatten mietete, "damit sie auf den Totenfeiern klagen". Spanien hat uns die Ballade und den Kontrapunkt geschickt, (Silvestre de Balboa erzählt von einem "Motett", komponiert und gesungen im Bayamo 1604), während die Partituren des liebenswürdigen Francisco Guerrero schon in unseren Tempeln klangen, wo seine Werke denen anderer spanischer Meister vorgezogen wurden, vielleicht, weil die Musik aus Sevilla, von wilderem Temperament als die dramatischen und asketischen 'Morales', mehr dafür geeignet waren, Lieder und 'Villanescas' (altes Bauernlied) zu komponieren... Aber wir dagegen schickten schon in den frühesten Tagen unserer Kolonisation (Kolonisation relativ gesehen, am Ende der Rechnung, wenn man sie im Lichte einer aktuelleren Dialektik betrachtet...), eine Musik, versehen mit eigenen Kennzeichen, die nicht zögerte, sich zu verallgemeinern, nach Spanien... Es fehlten nur noch einige Jahre, bis der Kardinal Richelieu mit Anna von Österreich den Zarabanda tanzte, - obwohl ein Zarabanda, der in ziemlich schweren Zeiten mitgebracht wurde und natürlich weniger "lasziv" war, wie die, die dem guten Pater Mariana so skandalös vorkamen.

Die Bestätigung des Kreolischen

Ein neues Wort in unserer Sprache wird zum ersten Mal in einer "Geographie und allgemeiner Beschreibung der Karibik" von Juan López de Velasco ausgesprochen, geschrieben in Mexico in den Jahren 1571 - 1574: das Wort "kreolisch". Und, neben dem Wort noch, die großartige Erklärung: "Die Spanier, die zu jenen Teilen fuhren und dort viel Zeit verbrachten, mit dem Wechsel des Himmels und des Temperaments der Gegend versäumten sie es dennoch nicht, einige der Unterschiede in der Farbe und in der Qualität der Personen zu bekommen; aber die, die von ihnen geboren wurden, die "Kreolen" genannt wurden und die im Ganzen für Spanier gehalten wurden, unterscheiden sich bekanntermaßen doch in der Farbe und Größe..."

Auch das Wort bleibt geprägt, dessen Präsenz der Forscher José Juan Arrom in zahlreichen Handels- und Kirchendokumenten nachgeforscht hat, die am Ende des 16. Jahrhunderts abgefaßt wurden. Aber schon wurden, in der Fabelwelt eines kleinen lokalen Heldengedichts, die Tugenden der Tapferkeit und Intelligenz der Kreolen gepriesen, "seien sie weiß, seien sie schwarz", in dem cubanischen "Espejo de Paciencia" von 1608... Der Inka Garcilaso zeigte uns, ein Jahr später, in seinem

"wirklichen Kommentaren", als er von einer Welt sprach, die sehr weit von den Antillen entfernt lag, daß sich die Spanier, die in der Neuen Welt geboren wurden, so nennen, seien sie nun von europäischen oder afrikanischen Eltern. Das "Kreolische" existiert bereits als solches. Der neue Mensch. Eine neue Art, zu fühlen und zu denken. Humanistisch, lateinisch, allgemeiner Geist, die wundervolle Kreolin Sor Juana Inés de la Cruz schreibt hübsche "Tocotines" (alter mexican. Tanz, d.U.) in eingeborener Sprache und "Villancicos" im Negerjargon, wobei sie die Sprachen der Rassen, die einen so wichtigen Beitrag zur Entstehung unserer Kultur geliefert haben, assimiliert. Und Simón Rodríguez, Lehrer des Befreiers Simón Bolívar, soll 1828 in einer neuen Bestätigung der Werte des "Kreolischen", die schon große Unabhängigkeitskriege hervorgebracht haben, geschrieben haben: "Die Kinder der Spanier ähneln ihren Eltern sehr wenig." Amerika, nach dem Schüler von Rousseau und Übersetzer von Chateaubriand, kam nicht "von Spanien". Und er fügt hinzu, in einem Text von 1840: "Amerika darf nicht unterwürdig imitieren, sondern muß original sein. Die Sprache, die Gerichtshöfe, die Tempel und die Gitarren betrügen den Reisenden. Man spricht, man prozessiert, man betet und man spielt spanisch, aber nicht wie in Spanien."

Im kreolischen Amerika manifestiert sich seit seinen Anfängen eine doppelte Sorge: die, sich selbst zu definieren, die, seinen Charakter in Realisationen zu bestätigen, die ihre besondere Idiosynkrasie widerspiegeln, und die, sich selbst und den anderen zu beweisen, daß man nicht alles, was in dem Rest der Welt geschieht, ignoriert, weil man Kreole ist oder weil man abseits der großen kulturellen, intellektuellen und künstlerischen Zentren lebt - es fehlt an Informationen, oder man ist unfähig, die Techniken zu verstehen und anzuwenden, die an anderen Orten ausgezeichnete Früchte tragen. Von daher kommt ihre Sehnsucht, "modern zu sein", die in die Bewegungen der Epoche integriert werden muß, wobei sie einen amerikanischen Romantizismus verursacht, als der Romantizismus die besten Künstler Europas mit sich riß, oder, in unserem Jahrhundert, eine Serie von ästhetischen Avantgarden, die (manchmal mit sehr wertvollen Werken, wie es in den romantischen Zeiten von Heredia und Olmedo geschehen ist), dem Futurismus, dem Abstrakten, dem Expressionismus und Surrealismus entsprechen, die in Italien, Frankreich und Deutschland entstanden sind.

Während des 17. und 18. Jahrhunderts wurde die Prahlerei der "guten Information", in der man sich auf die klangvolle Kunst bezog, in den Kirchen produziert, wo man viel religiöse Musik mit einer guten Note schuf, der, - so der teilweise interessante Fall von Venezuela -, es gelang, eine wahrhaftige Schule hervorzurufen, mit Leuten von starker Persönlichkeit. Aber hier sucht man nicht einen Ausdruck des nationalen Charakters, da sich ja solcher Eifer mit dem notwendigen Funktionalismus der Partituren nicht vertragen würde. Es geht vor allem darum, auf die Bedürfnisse des Kultes würdig und gut zu antworten, obwohl manchmal (aber das ist eine Ausnahme) die Hand des "Kapellmeisters" ein wenig überschneidet, kaum sichtbar eine Kadenz von hispanischer Akzidenz führend oder, bei österlichen Villancicos von festlichem oder populärem Stil, bringt er den kreolischen Akzent zum Vorschein, obwohl mit Mäßigung und ohne je auf die lokalen Rhythmen zurückzukommen - man könnte die Villancicos des Cubaners Esteban Salas (1725 - 1803) als Beispiele dieses "freien Stils" anführen....Aber so wie die religiöse Musik von den europäischen Musikern des 19. Jahrhunderts etwas vernachlässigt wurde, so fällt unsere Musik dieser Epoche in eine offene Dekadenz, die den Ton besänftigt und theatralisch macht. Und dies entspricht

einer allgemeinen Möglichkeit, da ja selbst in Europa das lyrische Theater eine nie gesehene Wichtigkeit erlangt hat bis zu dem Extrem, sich im untreuen und bis zur sinfonischen Produktion entwickelten Wettbewerb zu konstituieren und die, das gilt vor allem für die Kammermusik, reduziert ist auf den traurigen Zustand eines verwandten Bettlers, dort, wo das Quartett, ständig gegenwärtig im letzten Jahrhundert, viele Jahre hindurch als reine Schulübung angesehen wurde. Die Operettenwelt wird uns dann erreicht haben müssen, wegen unseres lobenswerten Eifers, ständig auf dem Laufenden zu sein. Es gab kein lateinamerikanisches Musikzentrum von Bedeutung, wo jemand keine Oper oder sogar mehrere Opern geschrieben hätte. Im allgemeinen Opern mit nationalem Thema (von legendärem, historischem, epischen Typ, an Themen mangelte es nicht), obwohl sie, was die Form, den dramatischen Mechanismus, die stimmliche und instrumentale Behandlung angeht, treue Nachahmer der italienischen Oper waren, mit einiger Prahlerei, je ehrgeiziger ihr Eifer war. Diese Opern wurden nach Mexico, Cuba und Venezuela gebracht, sie waren durch den Text nationaler als durch den Inhalt, und sie erreichten die Modewelle in einigen Ländern in den ersten beiden Dekaden dieses Jahrhunderts. Auf wir beziehen uns hier natürlich nicht auf dieses Jahrhundert der Operetten, das dem romantischen Geist so sehr entsprach, oder auf gewisse Partituren, die nach 1920 geschrieben wurden, sondern uns bleibt nur noch als wirklicher, anthologischer, würdig repräsentierter Wert das wirksame und gelungene "Guaraní" von Carlos Gómez (1836 - 1896), eine perfekte Illustrierung dieses Genres.

Aber, den Erfolg von einigen unserer Opern in Betracht ziehend, (Gómez, Gaspar Villate etc.), die, nachdem sie den Atlantik überquert haben, in den Theatern Frankreichs und Italiens klangen, so war es nicht in den lyrischen Inszenierungen, wo wir einen Ausdruck des Kreolischen suchen müssen, sondern in der immer frischen, lebendigen, erneuerten Erfindung derjenigen Musiker, die diskriminiert wurden als "halb - kultiviert", volkstümlich oder pöbelhaft von gewissen Komponisten der Zukunft, hinreichend begnügt von ihrer Klugheit und Technik. Der erste große Welt - Bestseller der lateinamerikanischen Musik ist ganz offensichtlich die Habanera "Du" des Cubaners Eduardo Sánchez de Auentes, hundertmal herausgegeben und wieder herausgegeben, in Amerika, Frankreich und Spanien seit dem Datum seiner Komposition (1890). Aber es wäre gut, sich zu erinnern, daß es schon eine Habanera gab, die berühmteste von allen, in "Carmen", von Bizet geschrieben 1875. Später war die Habanera, die in Havanna entstand, schon eine Art der Komposition, als man, 15 Jahre später, ihren Drehungen eine "gebildete" Musik aus Cuba unterwarf. Eine Kompositionsart, die, fast anonym, bei Tänzen und Festen zu klingen begann, unter dem Titel (wie sie auch in ersten Editionen erscheint) "Habanera Tanz".

Mit ihr geschah, was man auch mit den Zarabandas und Chaconnas machte, die von Cervantes und Lope de Vega erwähnt wurden und die natürlich spontan auf amerikanischem Boden auftauchten, sie gingen durch einen Prozeß der Festigung und Stilisierung zu den Salons über, zu den Konzerten und zum lyrischen Theater. Nach der Habanera von Bizet kamen die Habaneras von Debussy und Ravel, die in Europa eingeführt wurden auf die gleiche Art wie der argentinische Tango am Vorabend des ersten Weltkrieges, schon getanzt von den Personen Marcel Proust's, ging sie sehr schnell als Genre zu dem Werk von Stravinsky, Hindemith und Darius Milhaud über.

Habanera, argentinischer Tango, Rumba, Guaracha, Bolero und brasilianischer Samba haben die Welt erobert mit ihren Rhythmen, ihren typischen Instrumenten und ihrem großen Arsenal von Schlaginstrumenten, die heute aus gutem Grund Bestandteile der Ausstattung eines

Jeden Sinfonieorchesters sind. Und heute ist es die Musik aus Mexico, aus Venezuela, aus den Anden (und ein in Klang und Stil erneuerter Tango), die man überall hört mit ihren Bandoneons, Gitarren, Quenas von sehr alter Abstammung, den Harfen der Talbewohner... Alles Musik, die wir der Erfindungsgabe der "halb - gebildeten, volkstümlichen und pöbelhaften" Musik verdanken, oder, wie einige Gedichte des in der Kunst der Harmonie gebildeten Klerus sie nennen wollen, Kontrapunkt und Fuge. Aber, um die Wahrheit zu sagen, diese Musik war viel nützlicher für die Bestätigung unseres nationalen Akzents als einige "Sinfonien" über unwürdige Themen, unzählbare orchestrale "Rhapsodien" von großem folkloristischen Hintergrund, "sinfonische Gedichte" "von heimischer Inspiration" (fast immer schrecklich impressionistisch...), die nur als Dokumente bleiben, Gedenktitel, Markierungspunkt der lokalen Geschichte in den Archiven der Konservatorien... Weil es etwas Bedeutendes gibt: man muß die lateinamerikanische Musik im Ganzen akzeptieren, ganz gleich wie sie ist, wobei man sich eingestehen muß, daß ihre originellsten Ausdrucksweisen von der Straße herkommen können genauso wie von den Akademien. In der Vergangenheit waren es bäuerliche Tonkünstler, Instrumentalisten aus den Vorstädten, obskure Gitarrenspieler, Kino - Pianisten (wie die, die in Rio de Janeiro die Bewunderung von Darius Milhaud erregten), die dieser Musik die Identität gaben, das Äußere und den Stil - und da ist der wichtige Unterschied, unserer Meinung nach, zwischen der Musikgeschichte Europas und der Musikgeschichte Lateinamerikas, wo uns vor noch nicht allzu langer Zeit ein gutes örtliches Lied von größerer ästhetischer Reichhaltigkeit vorkam wie eine mittelmäßig erfolgreiche Sinfonie, die nichts hinzufügt zum allgemeinen sinfonischen Ballast.

Aber bedeutet dies vielleicht, daß wir die Anstrengungen derjenigen verringern müssen, die mit viel Talent und manchmal mit großem Geschick versuchen, das Niveau unserer musikalischen Kultur zu heben? Müssen wir die Namen von unzähligen Orchestergründern vergessen, von philharmonischen Gesellschaften, von Chören, Konservatorien, deren Arbeit uns stolz machen kann? Müssen wir, dank einer gewissen intellektuellen Undurchlässigkeit dem, was täglich in den Straßen klingt gegenüber, einige anspruchsvolle Meister vom Ende des vergangenen Jahrhunderts ignorieren, und angefangen in der Gegenwart bleiben uns sehr schätzenswerte Partituren, die weiter gespielt werden, mit vollem Recht, in unseren Konzerten, da sie doch beitragen zur Bildung unseres ästhetischen Gewissens, obwohl sie noch nicht viel zur universalen Musik beigetragen haben? Auf jeden Fall. Solche Leute erfüllen eine schöne Aufgabe in der Geschichte unseres künstlerischen Lebens.... Aber gleichzeitig müssen wir anerkennen, daß in unserem Jahrhundert einige unserer Komponisten, die offen waren für eine ökumenische Übereinstimmung beider Energien, - würden sie von oben kommen oder von unten-, an einem Niveau angelangt sind, das vor ihnen noch nicht erreicht wurde. So war es auch der Fall bei Héctor Villa-Lobos (1887 - 1959), Archetyp des Genies und der Figur eines großen lateinamerikanischen Komponisten, dessen Werke einen Erfolg errangen wie sehr wenige Musiker dieser Epoche die Zahl der täglichen Aufführungen seiner Werke übertreffen konnten, in Konzerten, Ballettaufführungen, Radio- oder Fernsehsendungen... Aber beachten Sie, daß, wenn einer unserer Musiker das höchste Niveau erreicht hat, gestern wie heute, war er immer in perfekter Harmonie: dieser Begriff möge gelten-, Einverständnis und herzlichen Mitgefühl mit dem Autor von weniger ehrgeiziger Musik, die zum Tanz bestimmt war, für das anspruchlose Theater oder für die reine Belustigung aller Tage. Und dieses Letzte war immer, seit den Tagen der Konquista, der erste Erfinder unserer "musikalischen Stile". Stile, die - wir sagten es schon -, zu der Art zu singen gehörten, zur Art, die Instrumente zu spielen, den Schlag zu führen, die Stim-

men zu begleiten; Stile, die mehr als sonst etwas zu dem besonderen Tonfall gehören, zu dem Akzent, zur Drehung, zum Pathos, das von außerhalb kam - diese Faktoren waren sehr viel wichtiger als das "melodische Material" an sich. Weil der Irrtum vieler unsere "national-gesinnten" Komponisten darin bestand - wie wir vorher bemerkt haben-, zu glauben, daß das Thema, das "melodische Material", das man auf den Feldern und in den Vorstädten antrifft, genügen würde, um einen Charakter kenntlich zu machen, der zu seinen Werken gehören würde, die "Zusammenhänge der Aufführung" beiseite lassend, die in Wirklichkeit das einzig Wichtige waren. Auf der anderen Seite darf man es nicht als Dogma akzeptieren, daß der lateinamerikanische Komponist sich mit aller Kraft innerhalb eines nationalen Umkreises entwickeln wird. Wir sind schon reif genug - wir haben etwas von unserer Naivität, die im Konzept selbst des "Nationalgefühls" inbegriffen ist, hinter uns gelassen, um uns mit den Aufgaben des Suchens, des Forschens, des Experimentierens zu konfrontieren, welche die Kunst der Töne in jedem Augenblick der Geschichte vorwärtsbringen und ihnen neue Wege öffnen. Aber bei diesen Aufgaben kann eine gute Kenntnis des eigenen Umkreises sehr nützlich sein. Vergessen wir nicht, daß die afro-amerikanischen Trommeln, die "Maracas" der Karibik, die Xilophon - Schlüssel, die im Hafen von Havanna entstanden, die "Marimbas" und "Guiros" (s. Ann.1) unserer Volkensembles - die, die man in den Kapitularakten der Kolonie "Ministrel" nennt - die in sehr vielen Jahren an den Schlag - Spielen teilnahmen, denen die modernen Komponisten alle zugetan sind. Ohne sie wäre ein so grundlegendes Werk wie die "Lunizaci6n" von Edgar Varesse unfaßbar gewesen. Und auch unsere Gitarristen haben seit fünfzig Jahren das Gitarrenrepertoire mit Werken von unschätzbarem Wert angereichert, und das kommt daher, daß die Gitarre immer zwischen uns klingt und nicht aufgehört hat zu klingen, seit sie mit den Schiffen der Konquista von Europa zu uns kam. Wie in den Zeiten von Cervantes und Lope geben wir das, was man uns vom alten Kontinent gebracht hat, reicher und großartiger zurück... Und doch kann ganz offensichtlich ein gewisser Akzent von uns durch das Kühne Suchen im Reich der Elektronik, der neuen Techniken, der Bedeutungen, die jedes Mal komplexer werden, verschwinden, aber deswegen brauchen wir uns nicht zu beunruhigen - "Verjagen Sie das Naturell; es kommt im Galopp zurück" hat irgendjemand gesagt. Wenn das elektronische Instrument, der Synthesizer, keine Nationalität hat, so trägt doch der, der sie bedient, seine Nationalität in den Händen. Und die Sensibilität - die besondere Sensibilität desjenigen, der als "Kreole" geboren ist - wird sich immer offenbaren, auf die gleiche Weise, wie wir ohne jeden Zweifel die Präsenz des Französischen, des Deutschen oder des Italienischen wahrnehmen, die schon bekannt sind durch die Beflissenheit und die neuen Wendungen der Kunst in diesem Jahrhundert, in den riskantesten und heikelsten Experimenten der zeitgenössischen Musik... Und was die Frage betrifft, ob es Folklore sei oder nicht, vergessen wir die vorangegangenen Polemiken, die unnützen Diskussionen über das klingende "Sein - oder - Nicht - Sein" und erinnern wir uns an den listigen Satz von Hektor Villa-Lobos: "Die Folklore, das bin ich!"

Ann.1: Musikinstrumente für den Rhythmus, aus einem Kürbis hergestellt(d.U.)

ERFORSCHUNG UND VERTEIDIGUNG
DER NATIONALEN FOLKLORE: 15 JAHRE

v. Mayra A. Martinez

Als Alejo Carpentier 1953 anlässlich des Besuches einer mexicanischen Künstlergesellschaft in Paris in einer seiner Chroniken gegen das Fehlen eines cubanischen Schauspiels protestierte, das die reichsten und fruchtbarsten Manifestationen der klingenden Folklore der Antillen sammelte, wies er darauf hin: "Wenn dieser Tag kommt, werden wir aufhören, für die Menschen des Alten Kontinents "exotisch" zu sein! Dann werden unsere Werte zu universellen Werten werden!" Und er erbrachte ein direktes Zeugnis der bedauerlichen kulturellen Situation der mediatisierten Republik.

Denn während die herrschenden Klassen die besten klassischen und zeitgenössischen Ausdrücke der 'zivilisierten' Kunst - verstanden als europäische oder westlich entwickelte - als besonderen Luxus gemossen, ermutigten sie andererseits die massive Verbreitung der schlimmsten fremden kulturellen Vorbilder, die bodenständigen Elemente wurden für Beispiele der Barbarei gehalten und unsere Folklore wurde auf den Weg des Verschwindens mit Hilfe des offiziellen Vergessens gedrängt oder sie wurde durch kommerzielle Verdrehungen entkräftet.

Dieser Prozeß der Negation der traditionellen volkstümlichen Kultur bildete einen untrennbaren Teil des rechtskräftigen Unterdrückungssystems und konnte nur durch den Triumph der Sozialistischen Revolution beseitigt werden. Es ist dieser Moment, in dem die Männer und Frauen des Volkes, Herren der folkloristischen Elemente, die unsere Gesellschaft bilden, sich mit Enthusiasmus bereit machen, ihre Kenntnisse anzubieten, um einen künstlerischen Schatz von vier Jahrhunderten zu retten.

Das nationale cubanische Folklore - Ensemble

"Die Folklore, d.h. nur die authentischen Manifestationen der traditionellen Volkskultur im Gegensatz zur Kultur der herrschenden Klassen oder der offiziellen Kultur, wird innerhalb der sozialistischen Revolution unter einem anderen Blickwinkel betrachtet. Man nimmt sie erstens als authentischste Kreation der Massen auf, wo einige der besten Traditionen des Kampfes des Volkes Zuflucht fanden..."(1)

Nur ein Jahr nach der Alphabetisierungskampagne, am 7. Mai 1962, wurde das Nationale Cubanische Folklore-Ensemble gegründet mit dem Ziel, die musikalischen und tänzerischen Exponenten der Volks - Kultur zu erforschen und zu erhalten, die der Vergangenheit und der Gegenwart, um ein Schauspiel mit der wirklichen Essenz der künstlerischen Schaffenskraft der Massen, alles mit Hilfe fester marxistischer Kriterien, anzubieten.

Die Gründer des Ensembles waren Arbeiter der verschiedensten Berufe, und die meisten von ihnen hielten die folkloristischen Manifestationen durch familiäre Tradition lebendig, und viele von ihnen haben seit 1959 künstlerische Gruppen zusammen gerufen, die auf spontane Art gegründet wurden, ein bereites Beispiel des kulturellen Fortschritts. In der Anfangszeit unterhielten sie nur Arbeitsbeziehungen, bis zum 25. Juli 1963, als sie ihr erstes Programm vorstellten, als eine Würdigung der heroischen Tat von Moncada, das bestand aus den Zyklen Yorubá, Congo, Rumbas und Comparsas.

Die Yorubá - Zyklen

Yáns des Eleguá, Herr über die Wege, Kreuzwege und Boten der Götter, eröffnen diesen Zyklus, bei dem sich der Yorubá-Mythos belustigt, der

Ann.1: Rogelio Martínez Furié, Diálogo Imaginario sobre Folklore, La Habana 1973

durch cubanische Lieder und Tänze szenisch dargestellt wird, die ihren Ursprung im Durchlaufen der Lebensbahn haben, von ihrer Genesis bis zur Rückkehr auf die Erde.

Tänze des Obatalá werden angeboten, des alten Ewigen, Schöpfer der Erde und der Menschen, langsam und gesetzt; der Yemayá, Herrin des Salzwassers und der allgemeinen Mutterschaft, genußsüchtig in ihren Seebewegungen; des Shangó, Vorbild von strotzender Kraft, Donner der Batá-Trommeln und der rhythmischen Explosion im Körper; der Coro Yorubá, der in majestätischen Lobliedern den Reisenden des Lebens benachrichtigt; von Babalú Ayé, nachricht vom Ende allen Lebens und vom Schluß der Alegbá, wo die Wege der Welt enden, einen unendlichen Sternentanz vollführend.

Congo

Die Handlung, im 19. Jahrhundert gelegen, zeigt den Sklaven in seiner Umgebung, in verschiedenen Liedern und Tänzen entwickelt sich der Zyklus, der beginnt mit dem Gesang der Polineros, klagt gegen die kolonialistische Ausbeutung und enthält, unter anderem, auch den Tanz des Palo, mit kriegerischen Gesten; den Tanz des Maní, ein Handgemenge, durch das eine Diskussion geschlichtet wird; der Tanz des Yuka, gekennzeichnet durch den erotischen Hüftschwung und der Muana Muana Muanan Kene, der letzte Gesang, die Anflehung des Nkisi oder des magischen Elementes, Symbol der Naturgewalten, die wacgerufen werden.

Rumbas und Comparsas

Der Rumba, ursprünglicher Ausdruck der cubanischen volkstümlichen Schöpfung, entstanden vom Bescheidensten, an Orten, an denen man mit einer Pfanne, einigen Kästen und zwei Löffeln genug hatte, um sich zu vergnügen, er diente auch als Protest gegen die ausbeuterischen Regime. Der Yambú, sanft und wohlklingend, die Columbia, schnelle Bewegung der Schultern und der Beine - wo ganz sicher Papá Montero, der Rumba-Schurke, glänzte, - und der Guaguancó, vielleicht der bekannteste Rumbatyp, der Suchen des Mannes nach der Frau darstellt, viel deutlicher als im ersten, - sie alle werden von den Tänzern der Gruppe mit einseitiger Annut interpretiert.

Es folgen alte Congas und 'Öffentliche Ausrufe' von Händlern und Hausierern, die mit der Comparsa enden, dem Nationaltanz Cubas, aufgetaucht während der Feste des Königstages in der Kolonialzeit, ein Tag, an dem die Sklaven ihre Qualen bei Liedern und Tumulten vergaßen und der heute in jedem Juli - Karneval die Freude derjenigen hervorruft, die sich um den Aufbau einer besseren Gesellschaft bemühen.

Yorubá - Iyasa

Inspiziert durch eine Sage, die aus heiligen cubanischen Manuskripten dieser Mythologie entnommen wurden, erzählt dieses Werk den Kampf der Oshún, der Herrin über die Liebe, die Schönheit und das sanfte Wasser, die Ogún, den Krieger, durch ihr Geschick erobern will, und die auf diese Art den Sieg der Liebe über den Krieg erreicht und daß der Frieden auf der Erde herrscht.

Abakuá

Das 'freme' oder das Teufelchen, ein maskierter Tänzer der geheimen Gesellschaft Abakuá ist ein Element, das bei allen Cubanern sehr bekannt ist. Sein Einfluß auf unsere Tänze war entscheidend und wir sehen ihn ständig als Schmuckstück in Häusern und Arbeitszentren wegen der Schönheit seiner Kleidung. Das kann, obwohl es oberflächlich sein wird, den Maßstab abgeben, mit dem das gesellschaftliche

Gefüge, das als 'carabali' (=Negerstamm) bekannt ist, unsere Bildung beeinflusst hat.

Der Abakuá-Zyklus repräsentiert den Ritus dieser männlichen Verbrüderung, die der Erstarkung der Manneskraft gewidmet ist mit seinen Liedern und Tänzen, die dem Kult der Toten und den verstorbenen Geistern gewidmet ist.

Alafin de Oyo

Das Werk, aufgebaut von einem cubanischen Mythos der Yorubá Vorfahren, vereinigt in sich Tänze und Lieder mit dramatischem Ausdruck. Der Gebrauch eines Textes ist einzigartig in dem Schauspiel, was es in dieser Hinsicht von den vorhergegangenen unterscheidet, wenn man die szenische Zusammensetzung betrachtet. Es ist die Geschichte der Gegenüberstellung der Oya, Herrin des Windes, des Blitzes und des Friedhofs, mit Shangó, Besitzer des Feuers, des Donners und der Manneskraft, in der am Ende das Gefühl der Liebe die Partie gewinnt.

Volksmusik

In einer rückblickenden Reise durch die Zeit, vom Cha-Cha-Cha bis zum Kontertanz - Grundlage von Tänzen wie der kreolische, die Habanera und der Danzón (s. Ann. 1)), ziehen die Hauptexponenten der kreolischen Volksmusik an uns vorüber. Der Mambo, das Danzonete, der Danzón aus gerade vergangenen Zeiten oder aus dem vergangenen Jahrhundert, die Coros de Clave, der Danza und die Pregones geben dem Programm Gestalt, das mit einer schnellen Drehung zur Aktualität zurückkehrt, zu den ansteckenden Rhythmen aus Mozambique, vom Zuckerrhut, dem 'Koyude' und 'Chiqui-Chaca'.

Cubanische Eindrücke

'San Pascual Bailón', ein anonymes Kontertanz aus dem 19. Jahrhundert, von einer vortrefflichkeit, wie es sein Titel schon sagt, eröffnet das Programm, das die wichtigsten Momente der nationalen Folklore sammelt. Tänze aus dem Kongo, Danzones, cubanische Yorubá-Tänze, Abakuá-Rhythmen, Guarachas, Rumbas und Cha-Cha-Chas bilden den ersten Teil des Schauspiels. Der folgende enthält Pregones, Trampeln, eine Art, die mit ihren Zehnteln, Punkten und Liedern den Bauern während des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts begleitet hat, Loblieder des Yorubá-Chores, Habaneras, Töne und Mambos, die kulminieren in der überschäumenden Farbenfülle des Comparsa.

Palenque

Ein Lied auf die heldenhafte Tradition unseres Volkes, eifrig demonstriert von tausenden von Cubanern in jedem Teil des Landes, vereinigt der Palenque in seiner Struktur den Gesang, den Tanz, die Musik und anonyme poetische Texte mit Ausdrücken, die vom Yorubá bis zu den ernsthaften Techniken unserer Zeit alles umfassen. Der Widerstand der Cimarrones (s. Ann. 2) dem kolonialistischen Druck gegenüber wird in dem Werk mit einem Aktualitätsniveau dargestellt, daß es sofort die soziale Realität von vielen verschiedenen Ländern in Erinnerung ruft, die vom Kapitalismus beherrscht werden.

Die Arbeit im Kollektiv

Wer zum ersten mal zum CFNC (Nat. Cuban. Folkloreensemble) kommt, kann leicht einen herausragenden Charakterzug in der Arbeit des Kollektivs feststellen, daß es ohne jeden Zweifel kennzeichnet: die

Ann.1: cubanischer Tanz

Ann.2: entlaufener Negerklave

künstlerische und kreative Integrität ihrer Mitglieder. Ein Tänzer verwandelt sich in einen Sänger, während ein Handwerker, der Experte in der traditionellen Kunst ist, die Trommeln baut, die überraschenderweise in der nächsten Funktion ausgeführt werden wird; ein Sänger schreibt ein musikalisches Schauspiel, inspiriert durch die afrikanische Mythologie, und ein Trommler ist gleichzeitig Auskunftgebender in Sachen Folklore.

Und dieser aktive Plan der Gruppenmitglieder, die alle ihre Kenntnisse der verschiedensten Dinge zur Verfügung stellen, wie unter anderem als Lehrer für die Laien in Arbeitszentren und Schulen, hat diese Institution ganz bedeutend bereichert.

Im Moment rechnet man mit einer choreographischen Abteilung, wo einige Genossen dieses Fach theoretisch und praktisch lernen, die übrigens ihre Tätigkeit beibehalten. Es werden aber nicht nur tägliche Proben veranstaltet. Es werden auch Fächer erteilt wie Chor-Technik, Gymnastik, Geschichte der cubanischen Folklore, Improvisation und Marxismus, zusammengefaßt in einem Zyklus von Zusammenkünften, erteilt von angesehenen Persönlichkeiten des kulturellen Umkreises mit dem Ziel, den intellektuellen und ideologischen Horizont der Mitglieder des CFNC zu erweitern.

Beispiel einer künstlerischen Avantgarde, als logisches Ergebnis eines von der Revolution eingeleiteten Prozesses, haben sie die höchsten Auszeichnungen, die vom CTC (s. Ann. 1) verliehen werden, erhalten, alles Beweise für die ununterbrochene Arbeit zu Gunsten der kulturellen Entwicklung des Landes.

Internationale und nationale Vorstellungen

Einunddreißig Jahre sind seit den treffenden Worten von Alejo Carpentier vergangen, bis dann die Anschläge des Nationalen Cubanischen Folklore Ensembles am Eingang des Theaters der Nationen "Sara Bernhard" in Paris aufgefangen wurden. Für das europäische Publikum haben wir aufgehört, "exotisch" zu sein, ganz ohne Zweifel, da wir seit 1959 angefangen haben, authentisch zu sein, zum ersten Mal in unserer Geschichte.

Fünfzehn Jahre nach seiner Gründung haben zwanzig Länder von drei Kontinenten die großartige Kunst des Folklore Ensembles genossen. Sie waren Botschafter der Revolution, und ihre Gegenwart hat man an den ungewöhnlichsten Plätzen zu spüren bekommen, wie in Kulturhäusern, Gewerkschafts- oder Jugendtheatern, Sportsälen, Fernsehstudios, Stierkampсарenen oder in den tausendjährigen ruinen eines antiken römischen Theaters während der Reise nach Algerien 1964.

In dem gleichen Jahr, während des Debüts im "Calderón" von Madrid, sahen sich die cubanischen Künstler einer Provokation von reaktionären und waterlandslosen Elementen gegenübergestellt, die inmitten der Vorführung Tiere, Insekten und Pestilenzgase durch das ganze Theater losließen. Aber, ganz im Gegenteil zu dem Erwarteten, zogen die Konterrevolutionäre die allgemeine Verhöhnung auf sich, da die Zuschauer selbst sie gewaltsam vom Platz entfernten, damit die Tanzgruppe unter Applaus weitermachen konnte.

Unter den verschiedenen Vorstellungen stach besonders die von 1973 hervor, auf einer Tagesausstellung der Cubanischen Kultur in der UdSSR, der eine Reise nach Algerien voranging, wo künstlerische Treffen mit Gruppen aus Guinea, Tunesien und anderen Ländern stattfanden, im Rahmen der 4. Konferenz der Nicht Paktgebundenen Staaten, wobei die cubanische Delegation bei diesem Ereignis von unserem Comandante en Jefe Fidel Castro angeführt wurde.

1974, während der 12. Spiele Zentralamerikas und der Karibik in der Dominikanischen Republik, feierte man das erste Folklore - Fes-

Ann. 1: Central de Trabajadores de Cuba - Cubanischer Gewerkschaftsbund

tival in diesem Gebiet, das zustande kam durch die Bemühungen des CFNC und des Tagungslandes.

1975 erzielten sie einen bedeutenden internationalen Erfolg. Sie nahmen teil am Herbstfestival und am 30. Jahrestag der Internationalen Weinfeste in Dijon, Frankreich, und erhielten zwei Preise: das Goldene Weinfäß, hauptsächlich durch den Applaus des Publikums, und die Silberne Kette, der zweite Platz, erteilt von der Jury. Im folgenden Jahr haben sie Cuba beim Internationalen Folklore Festival in Bllingham, England, vertreten, vor einem Publikum von 40.000 Personen, und sie waren das hervorstechendste Ensemble des Festivals.

Und so wichtig die Vorstellungen im Ausland auch waren, noch wichtiger waren die auf der Insel selbst, und es wäre schwierig, einen Ort zu finden, den sie noch nicht besucht haben. Hunderte von Aufführungen, die die Gruppe im ganzen Land durchgeführt hat, von der westlichsten bis zur östlichsten Gegend, sind die besten Beweise der geleisteten Arbeit.

Pläne für den 15. Jahrestag

Das Jahr 1977 zeigt sich glücklich über die Ankunft des 15. Jahrestages des CFNC. Und weil die beste Form, dieses Ereignis zu feiern, die Arbeit auf der Bühne ist, hat das Ensemble für die nächsten Monate große Pläne. In dem schönen hundertjährigen Theater "Sauto" in Matanzas werden sie verschiedene Werke ihres Repertoires während zwei Wochen zeigen, außerdem werden sie didaktische Aktivitäten im Weißen Saal vorführen, Bücher über Folklore verkaufen und eine besondere Vorführung im historischen Gebiet von Triunvirato zeigen. Danach werden zwei der östlichen Provinzen den Vorzug haben, die Vorführung des CFNC zu sehen: Santiago de Cuba und Guantánamo.

Bei ihrer Rückkehr werden die Zuschauer in Havanna Gelegenheit haben, die Folklorekunst in der Szenerie des "Amadeo Roldán" zu genießen, und am Ende des Jahres werden sie einige internationale Engagements in der UdSSR, Ungarn und Bulgarien erfüllen.

Der Höhepunkt des 15. Jahrestages wird die Premiere von zwei wichtigen Werken sein: "Guateque" und "Dahome", neue Früchte des Forschens und der Wiederbelebung durch das CFNC, um unsere Folklore zu schützen.

Interview mit Rogelio Martínez Furé

Rogelio Martínez Furé hat in seiner Eigenschaft als Afrikaner zahlreiche Untersuchungen veröffentlicht, die den Kulturen dieses Kontinents gewidmet sind. Sein Buch "Anonyme afrikanische Dichtung", ein gedrängter Auszug von Texten die bisher im spanischen unveröffentlicht sind, befindet sich im Druck und wird bald erscheinen. Als künstlerischer Direktor, Ratgeber bei Folklore-Fragen und Textdichter des Nationalen Cubanischen Folklore Ensembles, hat er, seit seiner Gründung, an allen Aktivitäten dieser Institution teilgenommen. Die erste Frage, die wir ihm stellen, basiert auf unserem Interesse zu erfahren, wie es ihm gelingt, seine verschiedenen Funktionen zu vereinbaren.

- "Alle diese Verantwortungen, die kreativen auf dem künstlerischen Sektor genauso wie die wissenschaftlichen, erfordern unsere größten Anstrengungen. Ich weiß in der Tat nicht, wo meine Arbeit aufhört und wo mein tägliches Leben anfängt, da sie ganz eng verbunden sind. Ich lebe für die Folklore, und die Folklore ist mein Leben. Außerdem glaube ich, daß eine der größten Ehrungen, die man erreichen kann, die ist, die gemeinsamen kulturellen Schätze zu bewahren und auf diese Weise die sozialistische Kultur, die wir bilden, zu bereichern."

Wie sind Sie zu dem gegenwärtigen reichhaltigen und weiten Programm gekommen?

- "Wir sind an dieses Programm gekommen nach langen Jahren der Forschung an Ort und Stelle und in verschiedenen Büchern, und außerdem haben wir mit Informanten gearbeitet - Männer und Frauen aus dem Volk -, wahre lebende Bibliotheken der traditionellen cubanischen Volkskultur. Viel ist verloren gegangen, aber mit der Hilfe der Massen, vor allem unserer alten Menschen, die soviel wissen und die Tradition bewahren, sind wir sicher, daß wir es erreichen, viel von diesem kulturellen Erbe zu bewahren."

- "In diesem Moment z.B. stellen wir Nachforschungen an über typische Tänze der Provinzen Santiago de Cuba und Guantánamo, wie den französischen Tumba und den Carabali-Izuama." Wir wissen, daß sie neben den bestehenden Zyklen periodisch didaktische Programme für Erwachsene und Kinder anbieten, am Samstagmittag. Welche Ziele verfolgen Sie damit?

- "Unsere didaktischen Programme haben als Hauptziel, das Interesse unseres Volkes für seine folkloristischen Traditionen zu wecken. Wir möchten zur Vertiefung seines Wissens beitragen, und zwar nicht nur als eine Form der Unterhaltung, sondern als Informationsquelle unserer Geschichte, unserer nationalen Befreiungskämpfe."

Interessiert an den Aktivitäten, die das Nationale Cubanische Folklore Ensemble entwickelt, 15 Jahre nach seiner Entstehung, nähern wir uns seinem Ersten Direktor, dem Geossen Marcos Portal, der die folgenden Fragen beantwortete:

Welches ist die wichtigste Erfahrung der Gruppe?

- "Als das Ensemble erst ein Jahr und einige Monate alt war, kam sein erstes Programm heraus. In so kurzer Zeit haben wir schon sehr positive Ergebnisse erreicht, denn wir können jetzt sagen, daß das CFNC in seiner ganzen Breite besteht. Man weiß, daß es von vorneherein eine harte Aufgabe ist, mit Nachforschungen in Archiven, Treffen mit den Informanten, aber zum ersten Mal steigt unsere traditionelle, reinste Kunst, ohne Mystifikationen und groben Verzerrungen, auf eine Theaterbühne. Vielleicht ist es dies, im Rahmen des Erreichten und mit seiner direkten Verbindung zur Revolution, was unsere wichtigste Erfahrung im Ensemble ist." Entwickeln die Mitglieder der Gruppe neben ihren künstlerischen Aktivitäten auch andere mit politischem Charakter?

- "Alle Mitglieder des Ensembles nehmen ohne Ausnahme an den Zuckerrohrernten des Volkes teil, an produktiven Arbeiten, an industriellen Tätigkeiten, dort, wo sie benötigt werden, sind sie, wie es bei jedem revolutionären Künstler selbstverständlich ist. Und sehr oft haben sie schon an Orten, wo sie tagsüber produktiv gearbeitet haben, abends ihre Kunst auf improvisierten Bühnen angeboten. Für die Mitglieder des Ensembles gibt es zwei Dinge, die eins sind: die Revolution und die Folklore." Können Sie an diesem 15. Jahrestag die bedeutendsten Erfolge definieren?

- "Ich glaube, wenn man die Erfolge aufzählt, ist es ohne Zweifel der bedeutendste, daß das Nationale Cubanische Folklore Ensemble überhaupt geschaffen wurde. Die Arbeit der Ablösung und Neubewertung, die seit der ersten Inszenierung verwirklicht wurde, nimmt auch einen elementaren Platz ein, da sie die ältesten bis hin zu den modernsten Traditionen widerspiegelt. Deshalb hat unsere Arbeit zum Ziel, die Verschiedenheiten der regionalen Folklore in ihrer ganzen Breite zu präsentieren, da wir auf diese Art glauben, das Grundlegende in tänzerischer und musikalischer Hinsicht gesammelt zu haben."

Was ist das Wichtigste für das Ensemble?

- "Das Wichtigste ist, daß wir wirken, daß das Volk uns sieht und daß es sich selbst sieht, weil es dieses Volk ist, auf das wir hinielen, von dem wir unsere Arbeit geholt haben."

Revolutionäre

Kunst in Kuba

Dargestellt am Beispiel der Theatergruppe von Escambray

Weder eine Elitekunst noch eine exklusive Kultur sind das Ziel der Revolution, sondern eine Kunst, die aus dem Volke kommt und der Vermittler seiner besten und höchststen Äußerungen ist." Belarmino Castilla, 1973.

1969 zog eine Gruppe von professionellen Schauspielern aus Havanna in die Berge von Escambray, wo noch bis zum Jahre 1963 konterrevolutionäre Kräfte stützungen hatten, die von Teilen der Landbevölkerung unterstützt wurden. Gerade diese Menschen wollte die Theatergruppe erreichen, um sie für den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft zu gewinnen. Der Initiative lag die Einsicht zugrunde, daß veränderte Eigentumsverhältnisse zwar eine Voraussetzung für die Herausbildung eines „neuen Menschen“ ist, daß diese jedoch nur das Resultat eines tiefgreifenden Erziehungsprozesses sein kann. An ihm wollte sich die Theatergruppe beteiligen. Das Theater war also zunächst pädagogisches Mittel, um an die Bevölkerung heranzutreten. Ziel war dabei, den Menschen ein Medium in die Hand zu geben, mit dem sie selbst ihre Bedürfnisse darstellen und gleichzeitig ihre schöpferischen Kräfte entfalten.

Die konterrevolutionäre Guerilla

In Escambray sprachen wir mit dem Leiter der Theatergruppe, Sergio Correi und gewannen so einen Einblick in die verschiedenen Arbeitstappen der Gruppe. Im ersten Stadium ihrer Arbeit waren Untersuchungen notwendig, um die spezielle Problematik der Region zu erkennen.

Vor der Revolution gehörte die Berglandschaft zu den unterentwickeltesten Gebieten Kubas. Vom Rest des Landes war die Region völlig abgeschnitten, weil es keine Verkehrswege gab. Die Agrarstruktur war gekennzeichnet durch eine große Anzahl von kleinen und mittleren Latifundien, die hauptsächlich von der zweiten Agrarreform berührt wurden (1963). Grundbesitz von mehr als 67 ha wurde enteignet. Obwohl viele Bauern am Rande des Existenzminimums lebten, konnten sie in der Überführung von privatem Grundbesitz in sozialistisches Eigentum zur Beteiligung ihrer Existenzgrundlage sehen. Sie konnten teilweise die Landarbeiter auf ihre Seite ziehen, die gemeinsam mit ihnen das Feld bestellten und so dem direkten ideologischen Einfluß der Bauern ausgesetzt waren. Auf diese Weise ist die Unter-

stützung erklärbar, die die konterrevolutionäre „Guerilla“ in den Jahren 1960–65 in der Landbevölkerung fand. Diese Banden, die ihre Waffen aus den USA bezogen, standen mit dem CIA wie mit den Exilkubanern in Miami in Verbindung und gaben der Invasion in der Schweinebucht 1961 interne Unterstützung.

„In diesen Jahren glich Escambray einer Höhle“, sagte Sergio Correi, „hier wurde der Klassenkampf unter den härtesten Bedingungen durchgeführt, so daß sich das ganze Gebiet im Kriegszustand befand.“ Da die Bauernhäuser isoliert voneinander lagen, konnten die Banditen dort Unterschlupf finden. Um sich zu versorgen, überfielen sie Bauernhäuser, begannen Allüren auf Landarbeiter, um die Bevölkerung in Terrorstimmung zu versetzen. Sie nutzten die starke Neugierde der Bevölkerung zu antikomunistischer Propaganda aus.

Milizen aus der Bevölkerung Escambrays, wie aus dem ganzen Land kämpften mit Unterstützung der Streitkräfte gegen die konterrevolutionäre Guerilla. Die revolutionäre Regierung leistete neben der militärischen Auseinandersetzung auch politische Überzeugungsarbeit, zum Beispiel durch die Alphabetisierungskampagne und durch Aufklärung über die Religion und die Funktion der konterrevolutionären Guerilla. Daß es gelang, die Bevölkerung in Bewegung zu bringen, trug einen großen Teil zur Niederlage der „Guerilla“ bei. Die Garantie für einen langfristigen Frieden in Escambray war eine intensive ideologische Arbeit. Nur auf dieser Basis konnte die wirtschaftliche Weiterentwicklung der Region Erfolg haben.

Das Viehzuchtstück und das erste Theaterstück

Als die Regierung ein Viehzuchtstück für 1300 Arbeiter plante, war die Theatergruppe nach Escambray gekommen, um sich an der politischen Überzeugungsarbeit der Partei und Massenorganisationen zu beteiligen.

Es ging darum, die Bauern zu bewegen, ihr Land an das Projekt abzugeben, um es dann im Kollektiv zu bewirtschaften. Wenn sie sich dazu bereiteten, sollten sie eine volkreicherichte Wohnung mit Küchenschrank, Fernseher im Dorf La YaYa bekommen, das zu dem Projekt gebaut wurde. Das Dorf sollte über ein Einkaufszentrum, Schulen, Kindergärten und Erwachsenenbildungspalästen verfügen. Obwohl sich die Lebenssituation der Bauern

entschieden verbessert hätte, gab es Schwierigkeiten: Sie hätten ihren alten Wohnplatz aufgeben und ihre traditionelle Lebensweise grundlegend verändern müssen, im Kollektiv leben und die Arbeit gemeinsam systematisch organisieren. Diese Art von Selbstbestimmung war ihnen aber noch fremd. Um den Plan effektiv zu machen, war die Anwendung moderner Technik notwendig, mit der die Leute nicht vertraut waren und deren Nutzen für sie nicht unmittelbar einsichtig war.

An diese Probleme knüpfte das erste Theaterstück an. Monate zuvor hatte man die Meinung der Bauern zu dem Projekt erfragt. Das Theaterstück war sehr polemisch und gab ein ironisierendes Bild des Bauern. Lachen sollte er sich darin wiedererkennen und so Selbstkritik anregen werden, die Grundlage der Diskussion war. „Theater wurde so zum Instrument bei der Erziehung zum neuen Menschen.“

Die Gruppe beschränkt sich in ihrer Arbeit nicht auf den ideologischen Bereich, sondern beteiligt sich auch bei der produktiven Arbeit an dem Projekt. Um die Arbeit effektiver zu machen, war es für sie unerlässlich, in dem Dorf La YaYa selbst zu werden. „Bis 1972 zog die Theatergruppe wie sozialistische Zigeuner durch die Region.“ Während der acht Monate, in denen die Schauspielers das Camp bauten, kamen viele Bauern, um ihnen zu helfen, wodurch eine starke Solidarität zwischen der Bevölkerung und der Gruppe entstand.

Wie ein Theaterstück entsteht

In den vier Jahren, in denen die Gruppe hier arbeitet, sind 13 Stücke entstanden. Sie sind meist humoristisch und behandeln die aktuelle Konsequenz der konterrevolutionären Guerilla, das Viehzuchtprojekt und die wichtigsten alltäglichen Probleme der Gegend.

Grundlage eines Theaterstücks bilden die Gespräche der Schauspieler mit den Bauern, durch die sie sich Einblick in die jeweiligen Probleme der Bevölkerung verschaffen. Gemeinsam wird die Materialsammlung diskutiert und Inhalt und Aufbau des Stückes festgelegt. Danach wird ein Genosse ausgewählt, die Ergebnisse der Diskussion in die künstlerische Form umzusetzen.

Bei der Aufführung ist das Publikum aktiv beteiligt. „Das Publikum nimmt die Anregungen der Schauspieler auf und singt an, mitzuzuschließen und zwar in solcher Ursprünglichkeit, daß wir künstlerisch davon profitieren. 90 Prozent des Publikums hatte keine Theatererfahrung, das heißt wir arbeiteten mit einem Publikum, das keinen festen Adressaten hatte.“ Deshalb hat sich die Gruppe auch um keine allein gültige Kunstkonzeption bemüht, sondern ihren Stil auf die Autonomieinteresse des Publikums abgestimmt, um so die größte Wirksamkeit zu erzielen. In einem Stück wurde zum Beispiel in den Text der Rhythmus eines

bekanntem Volkstanzes eingearbeitet. Die Diskussion ist ein so fester Bestandteil des Theaterstücks, daß es hauptsächlich von der Spontanität des Publikums lebt. So wurden in einem Stück, das einen Prozeß gegen Konterrevolutionäre behandelte, die Richter aus dem Publikum gewählt. Sie hatten die Aufgabe, den von den Schauspielern dargestellten konterrevolutionären Bauern Fragen zu stellen. Auf diese Weise wurde die Motivation dieser Bauern beleuchtet.

Durch die Kommunikation zwischen Schauspielern und Publikum werden die Leute angeregt, sich mit dem Stoff auseinanderzusetzen und neue Impulse hineinzutragen. Sie nehmen aber nicht die Haltung des Konsumenten, der passiv aufnimmt, sondern erarbeiten gemeinsam mit den Schauspielern das aufzuverarbeitende Problem. Die Kritik der Bauern an dem Stück wird danach eingearbeitet. Damit ist die Arbeit an dem Stück noch nicht beendet. Jeder Schauspieler betreut ständig 6 Familien. In den nachträglichen Gesprächen kann er noch einmal die Wirksamkeit eines Stückes überprüfen. In Zusammenarbeit mit der Kommunistischen

Partei und den anderen gesellschaftlichen Organisationen erklärt die Gruppe, inwieweit ein Theaterstück zu einer Meinungsänderung beigetragen hat.

„Die Stücke sind nur in Verbindung mit der Region Escambray und der Kommunikation mit seinem Publikum zu sehen“, erklärte Correal. „Vor einem anderen Publikum verlieren sie ihren Wert; ihre Aufführung wäre etwas Mechanisches. Deshalb lehnen wir es ab, die Stücke auf einem internationalen Theaterfestival zu spielen. Wir korrespondieren aber mit verschiedenen Experimentiertheatern in Lateinamerika, so zum Beispiel Peru, Mexiko und Bolivien.“ Wie nah die Theatergruppe ihrem Ziel gekommen ist, der Landbevölkerung ein Mittel zur schöpferischen Bewältigung ihrer Probleme zu geben, zeigt sich in der jüngsten Entwicklung: Im Dorf hat sich eine Amateurguppe aus Bauern gebildet, die hauptsächlich Themen aus dem Arbeitsleben behandeln. „Sie sind schon besser als wir und unternehmen Tourneen durch die ganze Region“, sagte Sergio Correal abschließend.

IRMELA GOCK

DVZ 28. 7. 77

Nicolás Guillén (Kuba)

Ich habe

Ich habe, laßt mal sehn,
ich habe das Vergnügen, durch
mein Land zu gehn,
bin Herr alles dessen,
was darinnen ist
und seh mir aus der Nähe an,
was ich einst
weder besaß noch besitzen konnte.
Zuckerrohr kann ich sagen,
Berg kann ich sagen,
Städt kann ich sagen,

kann sagen die Armee,
mein sind sie für immer
und dein, unser,
und ein heller Schein
von Blüt, Blume, Stern.

Ich habe, laßt mal sehn,
ich habe das Vergnügen, ich,
der Landmann, der Arbeiter,
ich, der einfache Mann,
ich habe das Vergnügen
(und ich geb nur ein Beispiel),
zur Bank zu gehn und mit dem
Beamten zu sprechen:
nicht auf englisch,
nicht im Herrenjargon,
sondern ich sag „compañero“
zu ihm, wie es auf spanisch
heißt.

Ich habe, laßt mal sehn,
ja, ich lernte lesen,
rechnen,
auch zu schreiben lernst ich
und zu denken
und zu lachen.

Ich habe —
Arbeit hab ich
und kann verdienen,
was zum essen ich brauch.
Ich habe, laßt mal sehn,
ich habe, was zu haben mir
zustand.

(Auszug)

(Das Gedicht ist in dem Band „Sie gingen Gitarren jagen“ enthalten, der demnächst bei Volk und Welt (DDR) erscheint.)

Nicolás Guillén, Nationaldichter Kubas, beging am 10. Juli seinen 75. Geburtstag. Guillén wurde um 1930 bekannt durch seine Gedichte, die zum Emanzipationskampf der Afrokubaner befruchteten. Als Journalist trat er gegen die Batista-Diktatur und den Einfluß der USA auf. 1937 ging er nach Spanien, wo er am Schriftstellerkongreß teilnahm, gegen die Faschi-

sten kämpfte und Kommunist wurde. Den Sieg der Revolution in seiner Heimat begrüßte der von der Diktatur steckbrieflich Verfolgte enthusiastisch aus dem Exil. Guillén ist heute Mitglied des ZK der KPK und Präsident des Schriftsteller- und Künstlerverbandes.

THEATERGRUPPE ESCAMBAY, LA YAYA

Escamay, Provinz Las Villas, August 1975, acht Uhr abends, Samstag. Im Theatersaal eines kleinen Dorfes tritt ein Schauspieler vor das Publikum und sagt:

„Guten Abend. Wir sind hier hergekommen, weil man uns sagte, daß ihr eine Versammlung abhalten und über wichtige Dinge sprechen wollt, die uns alle als Revolutionäre interessieren. Außerdem wollen wir Euch auch sagen, wer wir sind. Wir sind Arbeiter von Viehzuchtbetrieben, Bauarbeiter, Hausfrauen, Räucherer, Fahrer, Elektriker, Rentner, Lehrer und Schüler. Außerdem sind wir Künstler. Unsere Gruppe besteht aus 21 Genossen. Wir haben einen Namen: Theatergruppe Escamay, La Yaya. Wo wir herkommen? Wir kommen aus La Yaya. Was La Yaya ist? Eine neue Landgemeinde... Wir werden hier heute ein Theaterstück für Euch aufführen, bevor die Versammlung beginnt...“

Das Publikum -- in der Mehrzahl Bauern und andere Bewohner aus der Gegend -- wird still, spitzt die Ohren und wird etwas unruhig, während es auf die Bühne blickt. Das ist die natürliche Reaktion dessen, der nicht gewohnt ist, an künstlerischen Darbietungen teilzunehmen. Es mußte erst eine Revolution kommen, die den Begriff der Kunst radikal veränderte, damit die wirkliche Kultur bis in die letzten Winkel des Landes gelangen konnte. Und wie überraschend es sein, wenn es -- unter dem Titel DIE VITRINE; SCHLUSS MIT DEN KLATSCHBASEN; ACH FRAU NACHBARIN, MIR IST PAS HUNH GE STORBEN; DARÜBER, WIE EIN PAAR MÄNNER DAS PARADIES VERLOREN oder dem irgend eines anderen Stückes, das die Gruppe einstudiert hat -- hört und sieht, daß die Situation und Probleme, die dieses Kollektiv von Arbeiter-Schauspielern darstellt, manchmal dieselben oder ähnliche sind wie die, die in seiner Gemeinde und möglicherweise sogar in seinem eigenen Haus bestehen.

Der Inhalt ihrer Stücke

Die Theatergruppe Escamay, La Yaya, aus Mataguá, Region von Escamay,

besteht aus 21 Amateuren, die in diesem neuen ländlichen Zone, in der sie ihrer Arbeit und ihren sozialen Aktivitäten nachgehen. Die Texte werden geschrieben, in denen man gründlich die Probleme und die Lage, mit der die Bevölkerung dieser Gegend manchmal konfrontiert ist, studiert und fast immer von negativen individuellen Verhaltensweisen ausging, die die Entwicklung des kollektiven Bewußtseins bremsen oder die Harmonie und das Zusammenleben der sozialistischen Landgemeinde stören.

Der Inhalt dieser Stücke hat zum Ziel, unkorrekte Einstellungen deutlich zu machen und konstruktiv Fehler und Unwissenheiten zu kritisieren, die von der kapitalistischen Gesellschaft erwirbt sind. In ihnen analysiert man zum Beispiel die Integration der Frauen in die Arbeit der Viehzuchtbetriebe, die Vorstellung einiger Männer, die glauben, die einzige Pflicht ihrer Frau sei es, sie zu betreiben, und die nicht wollen, daß sie an der gesellschaftlichen Arbeit teilnehmen.

In diesen Stücken werden auch individuelle Verhaltensweisen behandelt, die von der Moral der Vergangenheit durchdrungen sind (Machismus, Egoismus, Individualismus); Schwarzhandel; Quackalberei; übermäßiger Alkoholgenuß; die Gewohnheit zu klatschen; usw. Diese Methode, Theater zu machen -- in Cuba zum erstenmal von der Theatergruppe Escamay verwendet, die der Schauspieler Sergio Llorini (Hauptdarsteller in den Filmen „Erinnerung an die Untere Entwicklung“ und „Der Mann von Maisinicú“) leitet und bei der noch andere Berufsschauspieler mitmachen -- geht davon aus, daß man sich, um die menschliche Existenz auf dem Lande im Theater darzustellen, diesen Menschen nähern muß, mit ihnen zusammenleben, ihre Neigungen, Errungenschaften und Probleme kennenlernen und „das Volk als Quelle des Reifens, die Interessen und die Entwicklung des Volkes als Zweck und das

Volk als Schöpfer seines eigenen Theaters nehmen“ muß.

La Yaya: Pinnie des ländlichen Amateurstheaters

Die Stücke, die die Gruppe von La Yaya zeigt, sind bereits ein integraler Bestandteil der kulturellen Veränderungen, die die ehemalige Landbevölkerung der bergigsten Gagen der Zentralprovinz mit ihrer alten Psychologie der kleinen Landbesitzer, isoliert und vom sozialen Fortschritt abgeschnitten, durchgemacht hat.

Die Ergebnisse sind mit Händen zu greifen: In den Diskussionen nach den Aufführungen, in Umgebungen wie einer kleinen Hütte, einem Trockenraum für Tabak, einer Ecke in irgend einem kleinen Dorf, vor der Tür eines Hauses, etc. und fast immer unter freiem Himmel, nimmt das Publikum mit seinen Meinungen für oder gegen die Aussage des Schauspiels selber aktiv teil. Bei vielen Gelegenheiten hat ein Stück -- wie sie selber zugeben -- geholfen, Meinungen oder falsches Verhalten von nicht wenigen, die dabei waren, zu korrigieren.

Die Gruppe hat an vielen Orten des Landes gespielt, nicht nur im Escamay oder dem Rest von Las Villas.

Die Theatergruppe La Yaya hat sich bei drei Gelegenheiten in der Hauptstadt des Landes vorgestellt, und einige ihrer Stücke konnte man im nationalen Fernsehen sehen. Außerdem war dieses Kollektiv beispielgebend, und viele ähnliche Gruppen aus Amateuren sind in anderen Landgemeinden entstanden, wie FLOR DE ITABO, PICADURA und JIBACOA in der Provinz La Habana. Wenn man nur die Tatsache wertet, wie nützlich es ist, daß sich ihr Beispiel im Inneren des Landes ausbreitet, kann man sagen, daß die Schauspieler und Schauspielerinnen, die Bauern von La Yaya -- die ihre Stücke Tag für Tag mit Beharrlichkeit und Hingabe zeigen -- eine der wichtigsten und schönsten Seiten der Geschichte des kubanischen Theaters schreiben. Mit der wunderbaren Sprache der Theaterkunst dienen sie den Interessen des arbeitenden Volkes und arbeiten mit am Erreichen einer besseren Gesellschaft: der sozialistischen Gesellschaft.

Zur Geschichte der fortschrittlichen politischen Karikatur in Kuba

von Ulrich Kreppl

Die fortschrittliche Karikatur hat in Kuba ihre Tradition. Sie begleitete bereits die ersten Jahre des Kampfes für die Unabhängigkeit des Landes. Seit der Entwicklung der technischen Voraussetzungen für ihre Verbreitung richtet sie sich an das kubanische Volk, spiegelt den Stand des Erreichten, die Ziele und Wünsche. So sind die Entwicklung des nationalen Befreiungskampfes und die der Presse im 19. Jahrhundert die Eltern, auch für die Karikatur des heutigen, sozialistischen Kuba.

Beim Überblick über die mehr als einhundert Jahre der modernen kubanischen Karikatur wird deren Generalthema schnell sichtbar: der Kampf gegen Kolonialismus und Neokolonialismus in allen Spielarten, das Streben nach nationaler Unabhängigkeit. Die ökonomische und kulturelle Okkupation der Insel zog sich über lange Jahrhunderte hin, 1511 wurde Kuba zur spanischen Kolonie. Die Ausbeutung der natürlichen Reichtümer des Landes lag in der Hand der spanischen Kolonialherren. Sklaven wurden als billige Arbeitskräfte aus Afrika ins Land gebracht. Immer stärker wurde der Wille nach Unabhängigkeit. Die Unabhängigkeitskriege von 1868 und 1895-98 veränderten das Kräfteverhältnis. Die USA erklärten Spanien den Krieg. Nach seiner Niederlage muß Spanien seine Kolonien Puerto Rico, die Philippinen, Guam an die USA abtreten. Kuba erhält durch die Konferenz von Paris seine Unabhängigkeit. Die USA setzen in Kuba eine Militärregierung unter dem US-General Wood ein. 1901 wird der kubanischen Verfassung das „Platt-Amendment“ hinzugefügt, das den USA das Interventionsrecht auf der Insel sichert. Am 20. Mai 1902 übergibt General Wood die politische Gewalt an den ersten Präsidenten der Republik von US-Gnaden, Estrada Palma.

In der Karikatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist es besonders eine Figur, die den Kampf des Volkes gegen den Kolonialismus verkörpert: die des Liborio. „Liborio ist der traditionelle Name des kubanischen Mannes aus

dem Volk“ beschreibt Meri Franco Lao² seine Bedeutung. Seine äußere Erscheinung ähnelt bereits stark der der „barbudos“ um Fidel Castro, in einfacher Kleidung und üppigem Bartwuchs. Zum ersten Mal erscheint er 1868 in der humoristischen Zeitschrift „Don Junipero“: Wir sehen Liborio am linken Bildrand als Zeuge einer Serenade, die Graf Pozos Duices, Direktor der Zeitung „El Siglo“, der Dame Isola darbringt. Im Zusammenhang mit dem ersten Unabhängigkeitskrieg eine politische Grundsatzerklärung: Kuba (die Insel, isola) als Programm.

Die Unabhängigkeit der Insel stellte sich rasch als nur scheinbare heraus. Lediglich die Nationalität und die Geschwindigkeit der Kotoniamerren hatten sich geändert. Das macht eine Karikatur von 1903 deutlich. Nur ein Jahr liegt zwischen den beiden Stadien: die Freude über die Republik von 1902 ist der grotesken Verunstaltung durch die Beulen einer neuen Krankheit gewichen. Anleihen, Steuern, Geldanlagen, unfähige Verwaltungen und Räte quälten Kuba.

In den folgenden Jahren gerät das Land immer mehr unter den ökonomischen und politischen Druck der USA. So tritt Kuba 1903 das Gebiet von Guantánamo an die US-Flotte zur Errichtung eines Stützpunktes ab, der bis heute ein Ort provozierter Zwischenfälle geblieben ist. Ein weiterer Vertrag legt 1903 fest, daß Kuba in der Folge Handelsabkommen mit dritten Ländern nur noch nach Zustimmung durch die USA unterzeichnen darf. Bis 1912 wird auch das Platt-Amendment bereits dreimal gegen die Insel angewandt: dreimal besetzen nordamerikanische Truppen das Land. 1920, nach weiteren Besetzungen, sind bereits an die 10.000 Marines hier stationiert.

Die ökonomische Ausbeutung durch die USA schreitet zur gleichen Zeit rapide vorwärts. Die Monokultur, das Überwiegen des Zuckeranbaus, wird zur Vertiefung der Abhängigkeit von den amerikanischen Abnehmern gefördert. Zwei Karikaturen von 1913 und

1914 illustrieren die neuen Abhängigkeiten. Die eine zeigt Liborio mit der Zuckerernte von 1913 auf der Schulter. „Zuckerernte 1913 zu verkaufen – Wer kauft?“ steht auf seinem Schild, während der Ruin – versinnbildlicht durch die Raben – schon greifbar nahe ist. „Die Ernte war sehr gut, aber Geld hat sie wenig gebracht“, heißt die Zeichnung von 1914. Deutlicher läßt sich in einem Land, dessen besonderer Reichtum von 1914, Deutlicher läßt sich in einem Land, dessen besonderer Reichtum der Zucker ist, die Ausbeutung der nationalen Besitztümer nicht darstellen.

Diese Situation war Grund genug für die Karikaturisten, an die wesentliche Forderung der Kriege gegen die Spanier zu erinnern: „Das Land dem, der es bearbeitet“. Schon José Martí hatte die Bodenreform für das Land gefordert. Eine Karikatur aus dem Jahre 1922 stellt die Forderung von 1895 – verkörpert im linken Bildfeld durch die Figuren von José Martí, Antonio Maceo und Máximo Gómez, den Helden der Unabhängigkeit – der Situation 25 Jahre nach der „Unabhängigkeit“ gegenüber: das Land ist verkauft. Besonders drastisch zeigt den Ausverkauf Kubas an die USA eine Zeichnung von 1915, „Das kleine kubanische Haus“ – Liborio: „Americano, wir nationalisieren auf ungewöhnliche Art! Wir haben schon die „National Bank“, die „Trust Company of Cuba“, die „Royal Bank of Canada“, aber damit nicht genug; die „Banco de la Habana“ nennt sich jetzt „National City Bank“. Auch die Zuckerfabriken geben sich dieser Vorliebe für das Ausländische hin. Wir haben schon die „Chaparra Sugar“, „Narcisca Sugar“, „Pote Sugar“ und viele andere. Die Eisenbahn muß sich „Cuba Central Railway“ nennen; wenn nicht, wäre sie keine kubanische. Und ebenso die Telefone, die Elektrizitätsgesellschaften und alle anderen.

Wie sehr in die ältere kubanische Karikatur auch die Tradition revolutionärer Ikonographie einfließt, wird sichtbar an der Zeichnung „Ich präsentiere den Nationen das freie unabhängige Kuba. Ol rati!“ Die heruntergekommene

Figur der „liberté“ aus der französischen Revolution, kennlich an der phrygischen Mütze, wird auf Kuba bezogen durch den Stern aus der kubanischen Flagge, den sie auf ihrer Brust trägt. Auf dem Rücken ein Bündel Zuckerrohr, liegen zu ihren Füßen die Fesseln der spanischen Plantagenklaven, nunmehr abgelöst durch das eiserne Halsband des Platt-Amendments in der Hand des US-Uncle Sam. Nord in diesem frühen Beispiel ist der Nordamerikaner mehr als nur eine Nationalkarikatur, sondern gleichzeitig Repräsentant des imperialistischen Staates. In der Karikatur des heutigen Kuba lebt er als immer noch aktuell weiter fort.

Unter den verschiedenen Präsidenten und Diktatoren von US-Gnaden änderte sich in langen Jahrzehnten nichts an der Ausplünderung der Insel. Kuba wurde zum „Bordell der USA“, die nationale Kompradorenbourgeoisie gab für ihren Anteil am Ausverkauf auch die letzten Bereiche der Eigenständigkeit preis. Erst der Kampf für die Befreiung Kubas, den seit Dezember 1956 Fidel Castro und seine Genossen in der Sierra Maestra führten, leitete das Ende der Ausbeutung ein.

Seit 1958 erschien in der Sierra eine eigene Zeitschrift der Aufständischen, „El cubano libre“. Im November, angesichts des nahen Sieges, finden wir eine Karikatur Battistas, des noch amtierenden

den Diktators. Er ist bereit zur Flucht und hat schon ein Bein auf ein Flugzeug gesetzt. Die Siegesicherheit dieser Zeichnung zeigt sich auch in der Selbstdarstellung der Revolutionäre, etwa in der Karikatur „Rebellenmahlzeit“: Auf dem Tisch mit Stahlhelm ein Batista-Soldat, mit Messer und Gabel die Rebellen. Die Figur des Befreiungskämpfers mit den Ziffern „26“ auf der Mütze steht in der revolutionären Tradition des 26. Juli 1953, des Tages, an dem der Sturm auf die Moncada-Kaserne unter Führung von Fidel Castro stattfand. In dieser Figur des „Rebellen“ leben die revolutionären Traditionen fort.

Die Figur des Revolutionärs, der wir hier zum ersten Mal begegnen, taucht seit der Revolution, ja schon in ihr, immer wieder als Inbegriff der neuen, positiven Eigenschaften, als Repräsentant des gesellschaftlich Neuen auf. Das Äußere erscheint auf wenige zufällige Merkmale reduziert: Bart und üppiger Haarwuchs kennzeichnen neben der Uniform den „barbudo“. Nuez, heute einer der bekanntesten Karikaturisten, zeichnet 1958 die Karikatur „Die Stimme der Sierra“. Der gemeinte Doppelsinn wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß „sierra“ nicht nur eine Bergkette im kubanischen Hochland bezeichnet, sondern auch „Säge“ bedeutet; mit dieser „Stimme der Säge“ ist Radio Rebelde, die Rundfunkstation

der Aufständischen, gemeint. Die Figur des „El Loquito“, des – frei übersetzt – „Hanswurst“ mit der Zeitungsmütze, begleitete damals die Aktionen der Befreiungskämpfer mit seinen verschlüsselt scheinenden, aber für die Bevölkerung leicht auflösbaren Kommentaren.

Die Figur des Revolutionärs gewinnt nach der Revolution noch an Bedeutung. Wir finden sie nicht nur in zahlreichen gutmütig spottenden Karikaturen als Traum der Friseur- oder als mißtrauische Betrachter von Rasierklingen. Die barbudos werden auch zum Inbegriff der siegreichen Revolution, zum typischen Vertreter eines selbstbewußten Landes. Nach der Niederlage der US-Intervention in der Schweinebucht zeichnet Nuez im August 1961 in einer zweibildigen Geschichte ohne Worte das Treffen von CIA und kubanischen Revolutionären. Bewußt werden zwei Symbole gegeneinandergesetzt, um deren politische Inhalte aneinander zu messen. Dasselbe stolze Selbstbewußtsein drückt sich auch in der drastischen Darstellung des barbudo auf der Toilette aus dem Uncle-Sam-Zylinder aus.

Solch positiven Gestalten stehen die Figuren der Gegner gegenüber. Ihr Gewicht hat sich in der raschen politischen Entwicklung verschoben. Innenpolitisch waren dies besonders die gegen die Revolution arbeitenden Kräfte, wie die Bourgeoisie und die Kirche.

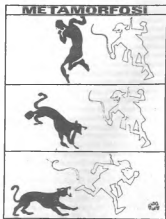
General mit Coca-Cola-Emblem



Rote nein!



Francisco Bianco, Metamorphosen, 1966





Aus: El cubano libre, November 1958



Rebellenmahlzeit, aus: El cubano libre, 1958



Nuez, Die Stimme der Sierra, 1958

Pitín, Zeichnung



Ardion, Ein schönes Land! Hier kann sich jeder ein Auto leisten! 1967



Nuez, Zeichnung



Nuez, August 1961



3 Karikaturen von Nuez (links) und Chago (Mitte und rechts)





Aus: Don Junipero, 1866



Kurze Freude des Volkes über die Befreiung von Spanien. 1903

Zuckerernte 1913 zu verkaufen



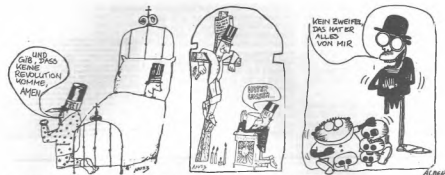
Ich präsentiere den Nationen das freie unabhängige Kuba, o.J.



Die Helden der kubanischen Unabhängigkeit, José Martí, Antonio Maceo und Máximo Gómez, treffen sich am 25. März 1895, um den Krieg gegen Spanien zu organisieren – 20 Jahre später sind die Zuckerfabriken an die USA verkauft. Nach Lao 1915; signiert und datiert rechts unten 1922(?)

Das kleine kubanische Haus, 1915





Nuez, Karikaturen auf das Regime Frei in Chile (links, Mitte) und die Diktatur der Duvaliers in Haiti (rechts)

Bereits früh begleiteten die Karikaturisten den Exodus der Bourgeoisie und ihrer Helfershelfer aus dem blockierten und isolierten Kuba. Die Illusion von der allgemeinen Wohlfahrtsgesellschaft in den USA nimmt Ardoin sich 1967 vor: „Ein schönes Land! Hier kann sich jeder ein Auto leisten!“ Solche Zeichnungen nehmen eine beachtliche Rolle ein als Antwort auf den psychologischen und wirtschaftlichen Krieg, den die USA bereits damals gegen Kuba führten.

In welchem Maße die Kirche zu Beginn des sozialistischen Aufbaus auf der Seite der ehemals Herrschenden stand, wird an wenigen Zeilen deutlich. Von über tausend spanischen Priestern bleiben etwa 300, von den über 3200 Ordensschwestern weniger als die Hälfte nach der Revolution im Lande. Die Kirche versuchte ihren Einfluß auf die Gläubigen zu deren Mobilisierung gegen Landreform und Revolution einzusetzen. Viele Kleriker hatten direkte Verbindungen und Geldquellen in den USA. Karikaturen wie die von Nuez oder Chago fassen die Rolle des reaktionären Klerus und kennzeichnen sie pointiert.

Mit der Stabilisierung der Macht ändern sich auch die Themen der Karikatur. Aber dort, wo es um die Kritik an Fahientwicklungen in der neuen Gesellschaft geht, wo sich die Zeichner um den Abbau traditioneller Denkschemata bemühen, bleibt ihre Kritik parteiell und offen Stellung nehmend: sie bemüht sich aber um Konstruktivität, sie zeigt Perspektiven. Gerade bei Themen wie der neuen Lebensweise, bei der Frage der Organisation der Massen in Bewegungen wie den CDR (Comités

zur Verteidigung der Revolution), der Sauberkeit, des Analphabetismus oder des öffentlichen Nahverkehrs in den großen Städten wird deutlich, welchen Anteil auch die satirischen Zeichner an der gesellschaftlichen Entwicklung nehmen. Der Karikatur kommt heute mehr Bedeutung zu denn je: sie ist Mittel der Belehrung und Erziehung, des Anstoßes, der Initialzündung. Dies umfassende Thema verdient sicherlich eine eigene Darstellung; ich will mich hier mit diesen Hinweisen begnügen.³

Eine durchgängige Rolle in der politischen Karikatur Kubas spielt seit Jahrzehnten die Denunziation des wichtigsten internationalen Gegners, der USA und ihrer aggressiven Politik gegenüber den Ländern der dritten Welt und den sozialistischen Staaten. Die parteiliche Position der Künstler wird hier besonders augenfällig: der hochgekorierte General mit dem *Che Guevara*-Emblem stellt die Heiligtümer des Imperialismus bereits interpretiert vor. Ähnlich entlarvt eine Zeichnung Pittins die koloniale Ausbeutung der Länder Südamerikas durch die US-Konzerne. Der Konzern in Gestalt des Uncle Sam stützt sich zur Heisierung seiner Ausbeutungspolitik auf die „gorillas“, die er für ihren nationalen Ausverkauf – wenn auch nur in geringem Maße – an der Beute beteiligt. Dem Volk als dem rechtmäßigen Besitzer bleibt nichts als der Abfall von dem schmutzigen Geschäft. Aber die Zeichnung denunziert nicht nur die Ausbeutung, sie zeigt auch einen Unterdrückten, der die Ausbeutung erkennt und dessen Zorn deutlich an seinen Zügen abzulesen ist.

Auch die Regimes von Yankee-Gnaden finden sich in der Karikatur, entsprechend bearbeitet. Gelungene Beispiele sind die Zeichnungen von Nuez zum ehemaligen chilenischen Regime Frei. Bett- bzw. Andachtspartner des Christdemokraten ist das amerikanische Kapital. Die „Allianz für den Fortschritt“, 1961 unter Kennedy gegen den „Castro-Kommunismus“ ins Leben gerufen, ist das gemeinsame Glaubensbekenntnis der beiden Reaktionen. Entsprechend entlarvend eine Zeichnung Albens („Kein Zweifel, das hat er alles von mir“) zur Diktatorendynastie der Duvaliers auf Haiti. Papa Doc (der inzwischen zu den Leichen der Weltgeschichte zählt) betrachtet gerührt seinen Filius Baby Doc, der heute die Schreckensterrschafft seines Vaters in direkter Linie fortführt.

Die starke Unterstützung der nationalen Befreiungsbewegung durch die kubanische Karikatur zeugt von der Erkenntnis der Notwendigkeit der Solidarität mit allen unterdrückten Völkern. Der gemeinsame Gegner wird in der Karikatur „Rote nein!“ vorgestellt. Die USA, im ersten Bild ihren schon historischen strikten Antikommunismus propagierend, sehen sich in Bild zwei den Vertretern der Völker der dritten Welt gegenüber, die sich um die Zeitschrift „Tricontinental“ in Havanna zusammenscharen. Die Negation politischer Tatsachen, das eigensinnige Verharren auf der eigenen Sicht der Dinge wird im letzten Bild deutlich. Die Selbstherrlichkeit und zunehmende Isolation des „Weltgenarnten“ kommen hier deutlich zum Ausdruck.

Das Bewußtsein der eigenen Stärke wächst in Kuba, ich sagte es weiter oben schon. Blancos Zeichnung von 1966 zeigt diese „Metamorphose“, die grundlegende Veränderung: das Erwachen der Völker der dritten Welt. Die Wandlung vom schwarzen Sklaven zum schwarzen Panther ist ein Bild des historischen Prozesses, den Kuba selbst durchlaufen hat.

Kubas Entwicklung, auch die seiner Karikatur, gibt Zeugnis davon, daß sich ein Volk von Unterdrückung und Ausbeutung befreit hat. Die Karikatur in Ku-

ba wendet sich an das Volk, will von ihm verstanden werden: dazu gilt es für sie, die Wahrheit darzustellen, die von den Betrachtern erkannt wird. Die Karikatur fordert von ihrem Betrachter eine Stellungnahme zum Dargestellten, weil sie selber eine Stellungnahme ist. Sie läßt niemand aus. Gerade weil sie Stellung bezieht zu den Dingen, die jedermann bekannt sind, ist sie stets nur der Beginn eines Dialogs. Und da liegt auch die Bedeutung der kubanischen Karikatur für uns, die wir fern von der Realität leben, in der sie entstand und entsteht. Steigen wir ein in diesen Dialog!

Anmerkungen

- 1 Zu den historischen Angaben vgl. Fehrmann (Hrsg.), Lateinamerika - Ein zweites Stadium?, Reibels 1966, S. 286 ff. („Lateinamerikanische Anstöße“) und die historischen Erläuterungen in Pustki, Carlos: Ja, sie dachten sich das schon... Berlin (DDR) 1966.
- 2 Leo, Mari Franco: Cuba nel La rivoluzione cubana attraverso i suoi umoristi, Milano 1972. Mit Abstand das kenntnis- und interesselreichste, was bisher über die Entwicklung der kubanischen Karikatur auf dem Markt ist. Hierher auch die historischen Beispiele.
- 3 Einiges dazu findet sich für den Zeitraum bis zum Ende der 60er Jahre bei Leo. Da für den Herbst geplante Ausstellung kubanischer Karikatur in der Erläuterungsgalerie in Wandringen wird die sicher eine aktuelle informelle Lücke schließen. Einige wenige Beispiele neuerer Karikatur gab es zu sehen in der Ausstellung „30 siegenreiche Jahre“ bis Ende 1973 in Berlin (DDR), Anstoßen ist für Quellenforscher auf die kubanische Presse zu verweisen, wo die Karikatur einen festen Platz innehat.

Begegnungen mit der kubanischen Volks- und Konzertmusik

Ina Graflich

Meine erste Begegnung mit der kubanischen Musik fällt in meine Studienjahre. Ich gehörte zu den Elitedörfern des „Collegium musicum“ der Universität Königsberg, das von Professor Josef-Maria Müller-Blattau hervorragend geleitet wurde, und ich weiß noch heute nach über 30 Jahren, wie erstaunt wir waren, als eines Tages unser verehrter Meister die Probe, als wir gerade Binchois und Dowland erarbeiteten, plötzlich abbrach und uns zusetzte: „Kasch alle fertigmachen zum Uauernaut in die Musikhalle! Dort werdet ihr einmal hören, was vollendetes Ensemble-singen ist!“ Es fand ein ausverkauftes Konzert der „Cuban Boys“ statt, in das er uns energisch hineinschleuste: einfache kubanische Volkslieder und sogar Schlager erklangen als anregendes musikalisches Kunstwerk. Schon damals gefiel uns allen die enge Harmonisierung der Stimmen, und wir sprachen bei unseren Zusammenkünften noch oft über die kunstvolle Technik der Stimmführung dieser Kubaner.

Im Oktober 1974 gelang es mir nach einigen Debatten trotz der westdeutschen Staatsangehörigkeit, beim kubanischen Generalkonsul in Toronto, Kanada, ein Visum für den Besuch Kubas zu erhalten, und ich konnte mit einer kubanischen Heisegesellschaft nach Havanna fliegen. Kuba war still und grün. Außer den riesigen Plakaten entlang der Zufahrtsstraße zum Flughafen sahste keine Propaganda diese angenehme Ruhe. Im Norden sahen wir meilenweit traumhaft hell-sandige und saubere Strände, im Süden brülten Moräste, in denen Krokodilfarmen lagen. Dazwischen endlose grüne, schwißähnliche Zuckerrohrfelder, bei denen Zuckerräpfrken stumm auf die Ernte warteten, und bizarre, eintönige Saisalplanzen, die die Fasern für die Antfertigung von Zuckersäcken liefern sollten.

Meine betagten Mitreisenden meuterten häufig wegen dieser anscheinend kaum zu ertragenden „grünen Stille“. Sie vermüßten den lauten Luxus des Touristenbetriebes, zumal auch Havanna ein ziemlich steriler, fassadenverwittelter Ort war, ohne Tingeltangel-Kneipen, Freudenhäuser, Spielbänke und Nachtbars. So waren sie ganz der kubanischen Musik ausgeliefert. Diese allerdings und der weiße Rum heizten sie täglich von morgens bis abends auf.

Die älteste kubanische Musik, die unverfälscht überliefert worden ist, findet man in der „Musica Yoruba“, den religiösen Gesängen, die man heute nur noch an kirchlichen Festtagen in den Bergen hören kann. Das Staatliche Institut für folkloristische Forschung in Havanna nimmt diese Gesänge, die alle den gleichen Stil haben, seit Jahren auf Tonband auf und erforscht sie.

An christlichen Feiertagen erklingt ein männlicher oder weiblicher Ausruf, der sich zu einer kurzen, improvisierten Melodie entwickelt und von einem plötzlich gebildeten Chor der Umstehenden oder Prozessionsteilnehmer aufgenommen wird und sich ständig wie ein Refrain einstimmig dem immer wieder ertöndenden Solisten anschließt, der unterdessen in Ekstase geraten ist und dadurch in länger werdenden Melos seine religiöse Andacht und tieferregte Frömmigkeit ausdeutet. Allmählich fallen die traditionellen volkstümlichen, aus Afrika stammenden Schlaginstrumente wie der „Bongo“ (eine Einfeiltrommel) und die tiefe „Congatrommel“ mit ihren rhythmischen Begleitungsformen ein. Oft gesellen sich auch das Klicken der „Claves“ (Schlagstäbe) und das Kratzen des „Guiros“, dem Schaber, dazu, der in Kuba aus dem Horn der Stiere gefertigt wird. Er hat eine gerillte Oberfläche, die taktmäßig mit einem Stab gerieben wird. Alle diese Gesänge wirken ekstatisch und sind trotz ihrer scheinbar einfachen Form in ihren sich systematisch steigenden Sätzen und den ständigen Wiederholungen des Chor-Refrains kaum zu begreifen.

Diese afro-hispanische Form des Singens ist typisch für die Kubaner, die ja kein originäres Volk sind. Die Ureinwohner Kubas waren die vier Stämme der Arawak-Indianer, die von den Spaniern rigoros ausgerottet wurden, so daß nie eine Mischung stattgefunden hat. Durch den Sklavenhandel, bei dem Kuba ein Hauptumschlagplatz war, und der späteren Freilassung der Sklaven entstand mit den dort ansässigen Spaniern eine Mischrasse, die vom hellhäutigen Spanier bis zum kaffeebraunen, ja ebenholzschwarzen Neger ein Volk hervorbrachte, dessen Musik daher auch ein authentisches Abbild seiner unterschiedlichen Mentalität ist.

Unsere ersten Eindrücke erhielten wir schon beim Mittagessen. Täglich erschienen drei Gittarenspieler, die eine Reihe von dreistimmigen Liedern sangen, in denen ich die Gesangsweise meiner Jugenderinnerung wiederfand. Ihre Lieder waren hauptsächlich stark spanisch fundierte Romanzen; zwischendurch ein englisch-amerikanischer Song, doch dieser war nach ihrer Art abgewandelt. Wieder erstaunte mich die enge Stimmführung, bei der in jedem Akkord sekundenlang etwas mitschwang, das den Reiz dieser Singweise ausmacht.

Jeden Abend betätigte sich lautstark eine Kapelle, die sich allein durch ihre eigene Begeisterung in einen Klangrausch hineinspielte. Schon ihre Vorbereitungen, das Einstimmen der Gitarren, das Aufstellen der Handtrommeln und des „Marimbo“, ein durch den Sklavenhandel über den Atlantik nach Kuba gebrachtes afrikanisches xylophon, das aus Hartholzplatten in abgestimmten Längen besteht, die jeweils über einem offenen Kürbis als Resonator angebracht sind, das Bereitliegen der Claves, Rumbakugeln und Guiros, kamen fast kultischen Handlungen gleich. Auch die Bläser für Klarinette, Saxophon und Trompete begutachteten ihre Instrumente, als ob sie diese soeben geschenkt erhalten hätten.

Zur Tanzmusik, die auch bei Estraden, bei Gartenkonzerten in öffentlichen Parks oder Freilichttheatern stattfand, waren die Orchester bedeutend stärker, fast symphonisch besetzt. Alle Musiker standen, bewegten sich beim Spiel tänzerisch, wechselten oft die Plätze an den verschiedenen, mit den Händen wie rasend geschlagenen Trommeln. Die Reinheit der Blasinstrumente in ihrer Klangfarbe, die Präzision der Einsätze und Synkopen und die Exaktheit ihrer Rhythmen waren virtuos und hinreißend. Der Wirbel der Töne wurde durch die Beweglichkeit der Spieler bildhaft ergänzt. Die Begeisterung der Musiker löste die gleiche Empfindung bei den einheimischen Hörern aus, die aufsprangen und mit großer Gelenkigkeit auf der Straße oder Wiese tanzten.

Von den Tänzen ist der seit Jahrhunderten weitergegebene „Conga“ die authentischste Form der Tanzmusik Kubas. Odilio Uribe hat viele aufgezeichnet. Diese werden heute von Tanzorchestern nur in verwässelter oder gar entstellter Form wiedergegeben.

Schon in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zogen herumreisende „frohe Kubaner“, Gruppen, die für die kubanische Folklore die treuesten Bewahrer der musikalischen Tradition waren, mit kubanischen Auswanderern nach Mittelamerika und verbreiteten die ganze Palette ihrer alten Musik. Die ansteckenden Rhythmen der „Conga“ sind überall in der lateinamerikanischen Welt bekanntgeworden, und der einheimische Komponist Eliseo Grenet war der eifrigste Verbreiter dieses Gruppentanzes, der wie keine andere Tanzmusik größere Bevölkerungsmassen in Bewegung brachte. Interessant ist, daß Congalieder wie „La Chambelona“ oder „Tumba la Cans“ auch einen gewissen politischen Einfluß bei Versammlungen ausüben können, der von allen Parteien respektiert wird und deshalb bei den Liberalen wie Konservativen sozusagen zum *domagajozanzen Repertoire* gehört. Es gibt Lieder, die für bestimmte Kandidaten gespielt werden und durch ihre rhythmisierende Atmosphäre die gewünschte Stimmung hervorrufen können. Auch beim Carnaval ist der Conga, genannt „Camparsa“, anzutreffen, wobei oftmals prominente Honoratioren glossiert werden und stets die Trompete nahezu triumphierend die Hauptstimme hat.

Viel bekannter wurde in Nordamerika und Europa ein anderer kubanischer Tanz, der aus unserem Gesellschaftstanz nicht mehr wegzudenken ist: der „Rumba“. Sein sozialer Ursprung wird musikliterarisch auf eine weit zurückliegende Urform eines afrikanischen Tanzstils zurückgeführt. Einst reagierten sich die Sklaven ihre Gefühlsregungen im Tanzen ab. Der Rumba wurde bei Hitze und im Staub, in der Dunkelheit und in verzweifelten Nächten auf der Straße getanzt. Von geschäftstüchtigen Managern wurde er ins Rampenlicht der Theater gebracht und zur Begeisterung des Publikums aufgeführt. Doch um dessen Geschmack zu befriedigen, wurden seine komplizierten Elemente eliminiert und so eine primitivere Musik gestaltet. Rundfunk, Fernsehen und Film griffen den Rumba als typische Musik Kubas auf und verbreiteten ihn in der ganzen westlichen Welt, ohne den eigentlichen Sinn wiederzugeben.

So war mir ein echtes Rumbakonzert im einzigen, dafür allerdings einmaligem, aus drei Bühnen bestehendem Cabarett „La Tropicana“ ein ungewöhnliches Erlebnis. Die Karten dafür sind schon monatelang im voraus ausverkauft, und als Kubaner muß man schon gute Beziehungen haben, um dort einmal das Monsterprogramm erleben zu können. Wir als Touristen hatten das Glück, eine Pauschalreise gebucht zu haben, bei der ein Besuch der „Tropicana“ mit einbegriffen war, und gingen harmlos vergnügt, wenn auch vom vielen Sehen leicht ermüdet, in den herrlich grünen „Tropischen Garten“. Dort empfing uns eine Musik, die mir zuerst fast modern erschien. Ostinati klirrten in peitschenden Rhythmen ununterbrochen im selben kurzen Thema auf uns ein. Wir setzten uns, labten uns nach der Hitze an Getränken: die Ostinati schwirrten weiterhin über unsere Köpfe hinweg. Wir hatten ein langes, typisches Abendessen – die Töne rasselten ohne aufzuhören weiter. Unsere Nerven reagierten langsam aggressiv. Ich bemühte mich, die Form dieser Musik zu erkennen. Der Kellner sah mein fragendes Horchen und flüsterte mir stolz in mein halbtaubes Ohr: „Rumba, typical! Very good!“ Ich begriff, daß über den rasenden Ostinati des sich voll im Einsatz befindenden Orchesters einmal die Trompete, dann die Klarinette und sogar ein Sänger ihre Soli hatten. Langsam wurde auch ich unruhig und zählte die Wiederholungen des Motivs. Als ich bei 64 war, gab ich auf und sah nur nach der Uhr. Nach 32 Minuten brach die Musik plötzlich ab und wurde vom begeistertsten Klatschen und Zurufen der Hörer abgelöst. So hörte sich also der echte Rumba an: eine afrikanische Zumutung! Eine Orgie von gleichbleibenden Tönen, die narkotisierte, einen Halbbauch der Besessenheit auslößte, wobei man zum bloßen Objekt der Töne wurde. Jetzt verstand ich, warum die Manager den Rumba zu dem umfrisirt haben, was wir als Rumba kennen und für uns schon als lebhaftes und sogar elektrisierende Musik ausreicht, doch von Afrika und seiner Mystik keine Spur mehr enthält.

Anderer Tanzmusiken wie der „Songo“, der „Simalá“, „Chachachá“, „Bachata“ und „Mozancho“ oder der brasilianische „Samba“ wurden überall gespielt und waren auch bei Hörern und Tänzern beliebt, doch die Faszination eines Rumbas strahlte keiner dieser Tänze aus.

Bemerkenswert ist auch Kubas reine Konzertmusik. Das Nationale Synchronorchester, genauso besetzt wie die europäischen, hat die ganze Musikliteratur Europas im Repertoire. Mich interessierten natürlich die Werke der

einheimischen Komponisten. Namen wie Amadeo Rodan und Alejandro Barcia Caturia wurden mir genannt. Ähnlich wie Bartok haben sie in ihren Werken auch die einheimische Folklore mit einbezogen. Zu den modernen Komponisten gehört Leo Bronwert, der in neuerer Form experimentiert und neben Orchester- und Kammermusik Gitarrenkonzerte geschrieben hat und jetzt Leiter der Musikabteilung der Filmakademie in Havanna ist. Auch Juan Blanco, der elektronische Musik komponiert, sträubt sich wie Rodan oder Caturia gegen jeden nordamerikanischen oder europäischen Einfluß.

Ein Werk, das von dem Argentinier Terig Tucci bearbeitet worden ist, ist als ein afro-kubanisches Gedicht für den kubanischen Rezitator Eusebio Cosme geschrieben worden: „Canción de las Calles“. Es ist in Kuba sehr beliebt und in seiner Romantik ausgesprochen eindringend. Diese Programmmusik schildert das Straßenleben in Havanna, das Erwachen im frühen Morgenlicht, das quirlige Leben in den sonnedurchfluteten Straßen am Tage und den Einfall der Nacht mit ihrer warmen Erlebnisraft. Diese symphonische Dichtung hat in ihrer Lyrik Robert Schumann zum Vorbild. Auch das „Notturmo“ von H. de Blakank oder das „Divertimento Musicale“ von M. Mauri sind langsame, primitive, zwischendurch spritzige Orchesterstücke, die man vielleicht mit unseren Kurkonzerten vergleichen könnte. Ein anderer bekannter Komponist, Gonzalo Roig, der auch ein ausgezeichneter Dirigent ist, bietet mit seinem „Pequeño Intermezzo“ zwar einen interessanteren Stil, ich habe jedoch den Eindruck, daß die kubanische Konzertmusik verglichen mit der überaus lebhaften Volksmusik im allgemeinen breite und langsame Tempi vorzieht.

Gegenüber europäischen Gastdirigenten, natürlich besonders gegenüber osteuropäischen, ist Kuba sehr aufgeschlossen, und die Musiker des Landes bemühen sich auch darum, neben der Klassik die Moderne einzustudieren.

Die kubanische Regierung bemüht sich darum, daß auch auf dem dörflichen Land, in Kolchosen und Betrieben, Musikaufführungen stattfinden, um damit auch die kulturelle Bildung des Volkes zu fördern. Komponisten werden staatlich unterstützt und erhalten alle ein gleiches Gehalt. Da in Kuba nur zehn Prozent des Einkommens für die Miete bereitgestellt werden müssen, das Telefon frei ist, es keine Steuern gibt und jedermann pro Jahr einen Anspruch auf einen Anzug und drei Hosen hat, ist das Lebensniveau erträglich. Die Komponisten haben jährlich ein Werk abzuliefern, sollen Konzerte dirigieren und müssen dem interessierten Nachwuchs Musikunterricht erteilen, denn in der Schule kann bislang aus Mangel an ausgebildeten Musiklehrern noch kein entsprechender Unterricht gegeben werden. Alles in allem trifft die kubanische Redensart „Bei uns hat jeder wenig und keiner nichts“ die vielleicht wie ein Bekenntnis klingen mag, bestimmt auch für die Berufsschicht der Musiker zu.

FAZ 8. März 1977

Annäherung an Alejo Carpentier

Ein Besuch bei dem kubanischen Schriftsteller in Paris

PARIS, im März

Ich sitze in einem Taxi, unterwegs zu einer Verabredung mit dem kubanischen Schriftsteller Alejo Carpentier. Auf der Fahrt blättere ich in der vor kurzem erschienenen Taschenbuchausgabe seines Romans „Explosion in der Kathedrale“ und lese die folgende Kurzbiographie:

„Alejo Carpentier, als Sohn eines Franzosen und einer Russin 1904 in La Habana/Kuba geboren, nach langen

Jahren in Frankreich Professor für Völkerkunde und Musikwissenschaft in La Habana und unter Castro zum Leiter des Staatsverlags „Imprenta Nacional“ ernannt, seit 1968 Kulturattaché der kubanischen Botschaft in Paris, gilt seit Jahren als Anwärter auf den Nobelpreis.“ Von seinen Werken: Essays, Lyrik, Erzählungen und sechs Romanen erschien in deutscher Übersetzung „Das Reich von dieser Welt“, „Barockkonzert“ und „Stationsaison“.

Die revolutionäre Zigarre

Es ist elf Uhr vormittags. Ich bin zwanzig Minuten zu spät, als das Taxi endlich vor dem modernen Bürohaus im XV. Arrondissement, Rue de Presle Nr. 16, hält, vor einem Messing schild mit der Aufschrift „Embajada de Cuba“. Das Staatswappen über der Tür, eine Palme, mit einer roten Jakobinermütze gekrönt, konstatiert in diesem Ausblick wie eine Anspielung auf Alejo Carpentier vor, der in seinem Werk immer wieder den Export der französischen Revolutionsideen auf die Antillen geschickt hat. Ich habe das vage Gefühl, beobachtet zu werden, klinge, auf die Antwort in die Sprechanlage öffnet sich wie von selbst das schwere Eisportal, und ich finde mich im Vestibül der kubanischen Botschaft wieder, unter einem Hochglanzfoto von Che Guevara, auf dem selbst noch die unvermeidliche Zigarre revolutionäre Energie ausstrahlt. „Sind Sie der deutsche Schriftsteller?“, fragt die dunkelhaarige Empfangsdame. Gedulden Sie sich bitte einen Augenblick, Monsieur Carpentier wird gleich hier sein.“ Sie spricht seinen Namen spanisch aus, hart und ohne Nasal.

Zwei Minuten später steht ein hochgewachsener älterer Herr da, bei dem es sich, anstatt um einen berühmten Schriftsteller und Diplomaten einer Revolutionsregierung, ebensogut um einen argentinischen Großgrundbesitzer oder um einen brasilianischen Kaffee-Exporteur handeln könnte. Er trägt einen dunkelbraunen Maßanzug und sieht zehn Jahre älter aus als auf den Fotos in den Verlagsprospekten, wie Goethe in seinem 75. Lebensjahr, gemäß von Schmelzer: die Wangen eingefallen, der straffe Ausdruck des Mundes, der auf Disziplin kennele, er trägt einen Gebüß leicht verschoben, die Haut gelblich, mit Leberflecken durchsetzt, nur die lebhaften Augen haben ihre Jugend bewahrt: sie mustern den Besucher mit kühler, leicht ironischer Distanz.

Ähnlich wie der Weimarer Dichter lobt Alejo Carpentier gegenüber seinen literarischen Verehrern nicht den Schriftsteller, sondern den diplomatischen Amtsträger hervor. „Ich habe Sie meist er nach einem vorwurfsvollen Blick auf die Uhr, „meine Zeit ist begrenzt, junger Mann, ich habe wichtige, unausschiebbare Termine.“

Er dirigiert mich an dem Hochglanzporträt von Che Guevara vorbei zu einem Empfangszimmer, wo wir in bequemen Ledersesseln an einem niedrigen Rauchtisch Platz nehmen. „Am besten fangen Sie gleich mit drei Fragen an, in spätestens einer Dreiviertelstunde muß ich Sie verlassen.“ Während Alejo Carpentier flüchtig in meinem letzten Buch blättert, das ich ihm zur Begrüßung überreicht habe — er kann kein Wort Deutsch, wie er mir bei dieser Gelegenheit mitteilt — wird mir immer unbegreiflicher zumeist, ich spüre, wie die wenigen Fragen, die ich mir im Kopf zurechtgelegt hatte, angesichts Ihres Adressaten wie Schnee in der Sonne zusammenschmelzen; selbst die Titel seiner Bücher habe ich plötzlich vergessen. Ich sei erst an Hölderlin denken, der bei seiner ersten Begegnung mit Schiller zu einmündigert war, wie ich die ganze Zeit über kein Wort über die Lippen brachte.

Verlegen stotternd, versuche ich eine Frage zu formulieren: „Monsieur Carpentier, Sie sind als Sohn französisch-

russischer Eltern in Havanna geboren und haben, nach einem Zwischenspiel in Venezuela und auf Kuba, vor und nach dem Krieg in Paris gelebt. Sie sind ein polyglotter Autor, der in mehreren Sprachen zu Hause ist. Inwiefern haben diese biographischen Umstände Ihr Werk geprägt?“

Alejo Carpentier wirft mir eine mühselige Frage zu: „meine Frage muß ihm sehr dummes vorkommen. „Nächst einmal habe ich alle meine Bücher auf spanisch geschrieben. Ich spreche zwar Französisch wie meine Muttersprache, aber ich könnte nie einen Roman auf Französisch schreiben. Was meine Herkunft betrifft, so bin ich, wie die menschöpferischen Faktoren in der Geschichte eines Einwohner der Antillen, Malatze. Ich habe die Bienenwachung für einen Teil. Amerika ist aus der Synthese von drei Kulturen entstanden: der europäischen, der afrikanischen und der indianischen. In gewisser Weise sind wir alle Bastarde. In hundert Jahren wird auch Europa kaffeebraun sein.“

Ich erlaube ihm, daß ich mehrere Beispiele nach Haiti unternehmen habe, auf die Spuren meiner Verfahren, die am Ende des vorigen Jahrhunderts dorthin ausgewandert sind; noch heute habe ich zahlreiche Verwandte auf der Insel.

Bei dem Stichwort Haiti wird Alejo Carpentier behilflich. Er berichtet, daß er in den vierziger Jahren längere Zeit in Haiti gelebt hat, um Material für seine historische Erzählung „Ein Reich von dieser Welt“ zu sammeln, die das Schicksal eines Negerklavens während der Revolutionskriege in der ehemaligen französischen Kolonie schildert. Zusammen mit dem haitianischen Schriftsteller Jacques Roumain studierte er den Vodookult und begeisterte sich für die native Malerei Haiti, die damals noch nicht vom Tourismus verdrängt worden war.

Ich frage Carpentier, ob er Kontakt zu den französischen Surrealisten hatte, die zur gleichen Zeit die von haitianischen Intellektuellen proklamierte Bewegung des „Indiginisme“, eine Art Vorläufer der späteren „Négritude“, entdeckten und für sich reklamierten; auch André Breton war in den vierziger Jahren auf Haiti.

Carpentier schüttelt den Kopf. „Breton hat den Surrealismus nie genau definiert. Sehen Sie, der Surrealismus war keine Schule und keine neue Theorie, sondern eher ein gemeinsames Lebensgefühl, eine Art aufgeklärte Magie, Religionsersatz für europäische Intellektuelle. Auf dem Antillen, wo das Wunderbare wirklich ist, die Magie zum täglichen Leben gehört, hatten wir den Surrealismus nicht nötig. In meiner Jugend habe ich zu Pferd als Landesinnerer von Kuba durchgestreift und die Lieder und Bräuche des Volkes kennengelernt. Viele der ärmsten Landsbewohner waren als Saisonarbeiter aus Haiti gekommen, ihre Kultur enthielt mehr Phantastisches als alle Märchen der Surrealisten. Ich spreche deshalb in meinen Essays von der Poetik des wunderbaren Wirklichen, im Gegensatz zu den künstlichen Wundern der Surrealisten.“

Alejo Carpentiers erste Veröffentlichung war eine Studie über die kubanische Volksmusik, die vor fünf Jahren in Kuba neu aufgelegt worden ist. Neben der Literatur hat der Musik seit jeher seine besondere Liebe gehört. Sein Vater ließ ihn zum Pianisten ausbilden; da es damals, außer in Buenos Aires, in ganz

Lateinamerika kein Symphonieorchester und auch noch keine Schallplatte gab, versuchte er, Beethoven-Symphonien auf Klavier zu übertragen. Als Kind hatte er Kompositur werden wollen; noch heute schreibt er gelegentlich Musik, zuletzt zu einer Inszenierung von Barrault. Darüber hinaus ist die Musik auch für seine literarische Arbeit wichtig geworden: als Thema und Leitmotiv, das in vielen seiner Werke auftritt (zuletzt in der Novelle „Barockkonzert“), aber auch die Kompositionsweise seiner Romane und Erzählungen bestimmt. Das einzige Foto, das über seinem Schreibtisch in Havanna hängt, ist ein signiertes Porträt von Arnold Schönberg.

Wie ist Alejo Carpentiers Beziehung zur deutschen Literatur? Sein Lieblingstext, neben der Odyssee und dem Don Quixote, ist der zweite Teil des Faust, den er immer wieder mit Begeisterung liest. Daneben kennt und schätzt er die „großen und kleinen Romantiker“, wie er sie nennt: Kleist und Hebbel, J. G. Fichte, Novalis und E. T. A. Hoffmann. Er hat in „Soyuz des Shakespeare des 20. Jahrhunderts“ aber auch konservative deutsche Schriftsteller wie Ernst Jünger und Ernst von Salomon hat er mit Gewinn gelesen. Als Direktor des kubanischen Staatsverlags hat er Kleists Novellen und eine Gesamtantologie von Kafkas Werken drucken lassen.

Nicht immer nur Schreiben

Ich frage Alejo Carpentier, ob seine Arbeit als Kultursattaché nicht seine literarische Produktivität hemmt. Er sieht mich erstaunt an. „Ein Schriftsteller kann nicht mehr als vier Stunden am Tag schreiben. Die übrige Zeit muß er einer anderen Arbeit nachgeben. Wenn ich höre, daß Balzac fünfzehn Stunden am Tag geschrieben hat, schreiben haben soll, die obligate Kanne Kaffee neben sich, muß ich lachen; wahrscheinlich mußte er sich hinter fünfzehn Stunden lang ausschließen. Ich stehe jeden Morgen um halb sechs auf und schreibe zwei Seiten Prosa; vormittags erledige ich meine Arbeit in der Botschaft; nachmittags mache ich Besuche; abends tippe ich das am Morgen Geschriebene noch einmal ab; spätestens um elf gehe ich zu Bett. So lebe ich seit über dreißig Jahren. Ein Schriftsteller kann nicht immer nur schreiben; er muß im Leben stehen, wissen, was er will.“

Alejo Carpentier sieht nach der Uhr. Wir haben die vereinbarte Dreiviertelstunde weit überschritten. Im Hinausgehen frage ich ihn, warum er nicht zur Lateinamerika-Woche zur Frankfurter Buchmesse gekommen ist. „Wenn Sie, würde mit Vergnügen an einem Kongress teilnehmen, auf dem Archäologen über neue Ausgrabungen oder Komponisten über ihre neuen Werke berichten. Aber Schriftstellerkongresse, auf denen linke und rechte Schriftsteller einander als Kommunisten oder Reaktionäre beschuldigen — das bin ich nicht. Noch dazu haben literarische Institutionen meistens wenig Geld, man reist zweiter Klasse, ist schlecht untergebracht und muß dann, wie beim Militär, morgens um neun zum Diskutieren antreten — warum sollte ich mich freiwillig dieser Tortur unterziehen? Ein Schriftsteller ist da, um seine Bücher zu signieren — weiter nichts.“

HANS CHRISTOPH BUCH

DIE ROLLE DES THEATERS IM REVOLUTIONÄREN PROZESS

von
Manuel Galich

Vom 20. April bis 2. Mai 1976 nahmen Manuel Galich und Francisco Garzón Céspedes als Vertreter von Casa de las Américas am III. Festival Internacional de Teatro teil, das in Caracas, Venezuela, stattfand. Bei dieser Gelegenheit hielten beide verschiedene Diskussions- und Vorträge, "Texto", das Organ der FEDERACIÓN DE FESTIVALES DE THEATRO DE AMÉRICA veröffentlichte in seiner Ausgabe vom Oktober des gleichen Jahres die Mitschrift des Vortrages, den Galich im Ateneo Andrés Bello in der venezolanischen Hauptstadt gehalten hatte; Conjueto druckte diesen Text in einer vom Autor vorgenommenen Überarbeitung ab.

Es macht mir keinen Spaß, Leute zu mißhandeln. Aus diesem Grunde werde ich keinen Vortrag halten. Ich möchte, daß meine Ausführungen dem entsprechen, was Sie wirklich wissen wollen; daher werde ich also nicht über Dinge reden, an denen ich Vergnügen habe, von denen ich überzeugt bin und über die ich mich selbst gern reden höre - und Sie damit zwingen etwas anzuhören, was Sie vielleicht nicht interessiert. Ich werde deshalb eine sehr kurze Einleitung geben - etwa zehn Minuten lang, denke ich - und danach haben Sie das Wort. Sie stellen Fragen, und ich werde sie beantworten. Natürlich kann ich nicht auf jedwede Frage antworten, denn möglicherweise fragen Sie etwas, worüber ich nicht Bescheid weiß. Wir werden uns über einen bestimmten, gut abgegrenzten Bereich einigen, innerhalb dessen sich unser - wie ich annehme und hoffe - herrlicher Dialog bewegen wird. Carlos Ariel sagte, und an dieser Stelle bedanke ich mich für seine großzügige Einführung - Ihnen ist selbstverständlich klar, daß bei solchen Gelegenheiten Höflichkeit die Regel ist - er gab sie mit einem sehr liebenswürdigen Satz, indem er sagte, ich hätte die meiste Befugnis, dieses Thema zu behandeln; das ist zwar nicht wahr, aber ich bedanke mich trotzdem.

Das Thema lautet, wie Sie wissen, "Das Theater im Revolutionären Prozeß". Ich schlage daher vor, daß wir zu nächst analysieren, was wir unter "revolutionärer Prozeß" verstehen wollen und dann, welche Beziehungen zwischen dem Theatralischen - aus Gründen, über die ich noch sprechen werde, sage ich nicht "dem Theater" - und diesem revolutionären Prozeß bestehen. Das Wort "Revolution" ist eines der meiststrapazierten in unserer Sprache, Jedermann benützt es nach Gutdünken, und überdies gibt es tausende von Auffassungen vom Begriff Revolution; darauf müssen wir hier gefaßt sein. Ich persönlich verstehe unter "Revolution" - in diesem Falle, meine ich, kann man auch sagen "Revolutionärer Prozeß" - die tiefgreifenden Veränderungen der Basis und des Überbaus einer bürgerlichen Gesellschaft, mit der Perspektive, eine neue und bessere Gesellschaft aufzubauen. Das ist eine Revolution. Das sagt sich natürlich sehr einfach und in den wenigen Augenblicken, wie ich sie dafür gebraucht habe. Aber jenseits dieser Feststellung sehen wir uns einer solchen Komplexität gegenüber, daß man fast sagen kann, das Problem sei nicht auszuschöpfen. Sehr häufig wird z. B. von der Revolution des 20. Oktober gesprochen - um das Beispiel Guatemalas, meines Geburtslandes anzuführen, wo man so sagt. Oder man spricht von der Revolution des 18. Juli oder der Revolution irgend eines anderen Kaiserdoms. Das ist absurd - einfach deshalb, weil man eine Revolution nicht an einem Tage macht.

Ich war einmal in Buenos Aires im Wartezimmer eines Krankenhauses; und da dergleichen, wie Sie wissen, immer langweilig ist, sah ich stets etwas zu lesen mit, wenn ich mich in medizinische Benennung begeben mußte. Eines Tages griff ich zufällig ein Heft, und darin stand nun die Rede, die Fidel Castro gehalten hatte, als er dem Minister für Öffentliche Erziehung, Armando Hart, die ehemaligen Kasernen von Columbia übergab, woraus später der große Erziehungserreignis, genannt "Ciudad Libertad" werden sollte. Bei jener Gelegenheit - das war im Jahre 1959 - waren Kinder Fidel Castros Zuhörer. Mit der Anpassungsfähigkeit des großen Pädagogen sprach er genau für sein kindliches Publikum. Er stellte ihm damals die Frage: "Kinder, glaubt ihr, daß wir die Revolution gemacht haben?" Natürlich kam als Antwort der Kinder sofort: "Ja!" Daraufhin sagte er: "Nein. Wir haben lediglich das Recht erworben anzufangen, die Revolution werdet ihr machen." Das Recht auf den Anfang zu erwer-

ben, das bedeutete diesen ganzen langen Kampf, von dem Sie wissen, angefangen beim Angriff auf die Kasernen von Moncada bis zum ersten Januar 1959 mit dem Zusammenbruch der Tyrannei und der Machtübernahme durch das Rebellenhör. So wurde das Recht erworben, anzufangen. Es begann am ersten Januar 1959, und nur wenige Monate später wurde die Verfassung der Sozialistischen Republik Kuba ausgerufen. Das bedeutet - führen Sie sich das einmal vor Augen - 17 Jahre für die Entwicklung der Grundlagen eines revolutionären Prozesses. Natürlich sind revolutionäre Prozesse niemals beendet. Sie bilden eine fortwährende Dynamik, denn in dem Augenblick, in dem sie entstehen, in dem sie nicht mehr dialektisch sind, im Moment, in dem sie sich nicht wandeln und selbst korrigieren aufgrund der logischen Fehler in einer so selbstverständlichen menschlichen Aufgabe, wie eine Revolution sie darstellt; im Moment, in dem man von dieser Linie abweicht, in diesem Moment ist es mit der Revolution aus. Und wir haben dafür Fälle, viele Fälle in Lateinamerika in unserem Jahrhundert; unendlich viele Fälle sogar. Wenn daher jemand "revolutionärer Prozeß" sagt, muß er beide Aspekte des revolutionären Prozesses umfassen: zunächst die Eroberung des Rechtes anzufangen, und zweitens den Aufbau einer neuen Gesellschaft.

Nachdem wir das Problem so ins Auge gefaßt haben, können wir uns schon daran machen, über die Verbindung zwischen dem Theatralischen und einem revolutionären Prozeß zu sprechen. Wir werden darin übereinstimmen, daß das gegenwärtige Lateinamerika uns vielleicht das beste gleichzeitige Beispiel dafür bietet, wie einmal das Theatralische dazu beitragen kann - ich möchte bestimmte Worte betonen, um Mißverständnissen vorzubeugen - wie das Theater dazu beitragen kann, das Recht zum Anfang zu erwerben; und wie andererseits das Theater dazu beitragen kann, eine neue Gesellschaft aufzubauen. Ich meine, ich kenne in der Geschichte dieser Welt kein anderes Beispiel, das dem, der sich für solche Problematik interessiert, handgreiflich und gleichzeitig Beispiele für beides liefert, wie die Völker Lateinamerikas und der Karibik es tun. Es sind die Theaterleute Lateinamerikas und der Karibik, von Mexiko bis Patagonien und zu den übrigen Inseln der Antillen, die uns ein Beispiel dafür geben, wie das Theatralische dazu beitragen kann, das Recht zum Anfang zu erwerben. Und da sind wir Cubaner - in diesem Falle spreche ich als Cubaner. Vor einigen Minuten hatte ich erwähnt, daß Guatemala mein Geburtsland war; aber jetzt, da ich mich auf einen Prozeß beziehe, von dem ich ein Teil bin, nämlich auf das cubanische Theaterleben und darauf, wie das Theatralische zum Aufbau einer neuen Gesellschaft beitragen kann, spreche ich als Cubaner. Der Beitrag des Theatralischen zum Erwerb des Rechtes anzufangen und zum Aufbau einer neuen Gesellschaft stellt uns vor eine außerordentlich differenzierte und tiefgreifende Problematik. In Lateinamerika und der Karibik setzt das eine vollständige und grundlegende Revision voraus, was wir bis heute unter "Theater" verstanden haben. Wir müssen eine Konzeption des Theatralischen abstreifen, die uns seit den Tagen der spanischen Eroberung durch die europäische Kultur überkommen ist. Nur wenn wir diese Konzeption des Theatralischen abstreifen, werden wir auch endgültig den zeitigen Kolonialismus hinter uns lassen, der noch immer in unserem Amerika überlebt. Unser Unabhängigkeitsprozeß oder, in Cuba gesagt, wir - und wir wissen warum (abgesehen davon, daß wir damit die historische Genauigkeit des Ausspruchs unseres Lehrers José Martí wiederherstellen) - "erste Unabhängigkeit", wenn wir den Prozeß im 19. Jahrhundert meinen; und wir wissen, was wir da in Angriff nehmen. Wie Ihnen

bekannt ist, ist Cuba dabei, die Zweite Unabhängigkeit zu verkörpern. Aber mit dieser Ersten Unabhängigkeit, das ist wahr, wurde die Macht der portugiesischen, spanischen und französischen Metropolen, wurden ihre Vizekönige von unserem Kontinent vertrieben und auch ihre Heere besiegt. Aber das war keine Unabhängigkeit. Das war oberflächliche Unabhängigkeit. Im Kern der Dinge, im Inneren der Gesellschaften, was man als ihre Strukturen bezeichnet, bestand der Kolonialismus fort und besteht noch heute. Ebenso besteht er auch im Überbau fort, denn viele unserer kulturellen Äußerungen sind noch immer einem getragenen Kolonialismus unterworfen; manchmal exerzieren wir ihn, ohne uns dessen bewußt zu sein und meinen, wir seien in kultureller Hinsicht wirklich unabhängig. Unser Theater ist weiterhin kolonial. Für uns hat noch nicht die Stunde von 1810 geschlagen, wie es z. B. für Venezuela in der Rebellion gegen die spanische Vorherrschaft geschah.

Und da stellt sich schon die erste Frage, wie man durch das Theatralische dazu beitragen kann, das Recht zum Anfechten zu erringen.

Das heißt, das Theatralische muß ein unerhörtes Prozedere der Befreiung vom Überlebenden intellektuellen und kulturellen Kolonialismus europäischer Herkunft sein, denn das war der Ursprung unserer Kolonialisierung im 16. Jahrhundert. Nun, gut. Fragen wir uns, wie weit man zurückgehen muß, um zu ermitteln, wozu die Befreiung des Theatralischen in unserem Amerika besteht, in unserem Amerika. Hier und jetzt, ich verpflichte mich Ihnen gegenüber nicht, abstrakte Fragen zu beantworten; ich bin kein Freund der Abstraktion. In diesem Falle wollen wir die Zeit nutzen, um zum Konkreten zu gelangen. Wir werden z. B. nicht über revolutionäre Prozesse spekulieren, die in keiner engeren und direkten Beziehung zu Venezuela, Mexico, Kolumbien stehen - gleichwohlweise haben wir große Theaterleute aus diesen Ländern unter uns - oder auch zu Uruguay. Ich sehe schon, auf wen ich anspiele, wenn ich von großen kolumbianischen, uruguayischen, guatemalitanischen Theaterleuten spreche; ich bin kein großer Theatermann, aber ich trage nach meinem Vermögen bei, wo es um Cuba geht. Sie können mich über Cuba fragen. Wir wollen nicht über Abstraktionen reden, über Theorie und Metaphysik des Theaters. Das ist sehr gut, aber in einer Theaterstätte, in der man sich möglicherweise mit der Geschichte des Theaters befaßt; und überdies ist unsere Zeit sehr knapp, denn wir wollen um 18 Uhr ins Theater gehen.

Gut, Tatsache ist - um schon zu den Definitionen überzugehen - daß die Befreiung vom Kolonialismus die Funktion des Theatralischen in einem revolutionären Prozedere darstellt. Das bedeutet, das Theater vom Makel des Kolonialismus in Lateinamerika zu befreien, unter dem es immer noch leidet. Erste Definition. Zweite Definition: Wozu besteht dieser koloniale Makel? Er besteht in der Unterordnung des Theatralischen unter die Interessen einer Klassengesellschaft. Erst wenn wir die Konzeption eines Theaters aufgeben, das als Teil der Showindustrie gedacht, konstruiert und gemacht ist - wenn man so will, zur gelisteten Befriedigung, bestenfalls zur kulturellen Bildung einer Minderheit, nämlich der herrschenden Klasse, die über alle jene Elemente verfügt kann, welche - aus dem Blickwinkel des Publikums gesehen - das Theatralische ausmachen; erst dann können wir davon reden, daß das Theater in Lateinamerika vom Makel des Kolonialismus befreit ist. Damit will ich sagen, daß eine der ersten Aufgaben die Beziehung zum Publikum ist, d. h., die Zerstörung des Klassenprivilegs, das von den monarchischen Gesellschaften des Mittelalters bis heute ein Kennzeichen des Theaters gewesen ist - um es in ein Recht für die gesamte Gesellschaft zu verwandeln. In anderen Worten, wir müssen das Theater sozialisieren, es zu einem Recht aller gesellschaftlichen Gruppen, insbesondere der breiten Volksmassen erheben. Das geschieht in Lateinamerika, und natürlich ist es die heroische und mutige Front der neuen lateinamerikanischen Theaterleute, die sich dieser großen Aufgabe annimmt.

Daraus folgt, daß das Theater - gemacht für eine herrschende Klasse, zum Diensten einer herrschenden Klasse

und als Teil der Showindustrie - einem Unternehmenskonzept gehorcht, vom wesentlichen und charakterisierenden Zweck eines jeden Unternehmens, nämlich dem Gewinn regiert wird. Wenn das zutrifft, wenn es eine Konzeption der Showindustrie ist, deren Ziel von Seiten des Unternehmens letzten Endes im Gewinn besteht, heißt das, daß es sehr konventionell sein muß. Ein Produkt wird dafür hergestellt, daß es sich gut an seine Kunden verkauft; der Kunde hat immer Recht, lautet in der kapitalistischen Wirtschaft die Norm. Wir dort drüben denken da anders. In unserer sozialistischen Wirtschaft ist "vom Genossen für den Genossen" die Norm. In der kapitalistischen Industrie jedoch hat immer der Kunde Recht - damit man ihn besser ausbeuten kann, natürlich. Damit will ich sagen, daß das kolonialisierte Theater, auf das ich mich beziehe, wenn sein Kunde die herrschende Klasse, die Bourgeoisie ist, ihm dasjenige Produkt liefern muß, daß sie wünscht und fordert; oder auch eines, das die Grundlagen des Systems nicht anrührt. Das Theater darf sich ironisch und satirisch äußern, und die Bourgeoisie darf selbst über die Satire lachen, die auf ihre Kosten geht - immer nur, sofern es dabei bleibt, immer nur, solange die Gültigkeit dieses Systems, die Gültigkeit der Gesellschaftsstruktur, die es repräsentiert, nicht in Frage gestellt wird. Später ist es mit dieser, durch ein Unternehmenskriterium geregelten Thematik vorbei. Und welche andere Thematik haben wir? Das es in der neuen Konzeption nicht darum geht, daß der Kunde immer Recht hat, denn das Publikum sind die breiten Volksmassen, und denen soll nicht schief getan werden, im Gegenteil - es geht darum, ihnen ihre eigene Problematik vorzustellen, damit diese breiten Volksmassen durch die Gegenüberstellung mit ihrer eigenen Problematik eine neuwertschöpfende Ebene erreichen - eine neuwertschöpfende, die sie zum Handeln veranlaßt. Nun; gehandelt wird für oder gegen etwas; und wo sind das Für und das Wider der Handlung der breiten Volksmassen? Das ist heute niemandem mehr unklar, das wissen meine Neffen, und die sind sehr jung; darüber weiß jeder Säugling Bescheid. Indem ich hier spreche, meine ich Lateinamerika - in diesem Augenblick, in der zweiten Hälfte oder dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts; das Wofür, oder besser gesagt, um logisch zu sein, das Wozu kommt zuerst: Gegen alle Machtfaktoren, die die Entwicklung auf eine neue Gesellschaft zum Nutzen der Mehrheit hin unterbinden; denn unzufriedenheit dient die Gesellschaft, wie sie heute in Lateinamerika strukturiert ist, einer Minderheit, d. h., der herrschenden Minderheit. Das ist augenscheinlich. Wir aber wollen, daß es eine Gesellschaft zum Nutzen der Mehrheit sei, d. h. für die breiten Volksmassen - wer immer da fallen möge, welche Köpfe auch aberschneiden, welche Freiheiten unterdrückt und welche Diktaturen errichtet werden mögen; Ziel der neuen Gesellschaft ist der Nutzen der breiten Volksmassen auf Kosten der Privilegien der Minderheiten. In der Antwort auf das "Wozu?" ist das "Wofür?" enthalten. Ich habe es eben genannt.

Welches sind nun die Machtfaktoren, die den Übergang in eine neue Gesellschaft verhindern? Wir wissen es schon. Es sind die oligarchischen Minderheiten. Von den oligarchischen Minderheiten zu sprechen bedeutet, eine unendliche Reihe von Machtfaktoren anzuführen: Wirtschaft, Moral, Bewußtsein, Militär, Politik, Industrie, etc. etc., etc. - sie sind Ihnen nur zu gut bekannt, so illustren Zuhörer, wie ich sie vor mir habe, ist das keine Offenbarung. Nun, für diese Realität ist ein Bewußtsein zu schaffen, diese meine Worte in theatrale Sprache und Begriffe zu übersetzen - das eröffnet uns, wie Ihnen einleuchten wird, einen unendlichen, uner schöpfblichen Horizont theatralischer Themen. Man muß ein bißchen darüber nachdenken und sie werden sich vorstellen können, in welcher Weise eine Gesellschaft der Minderheitsprivilegien durch das Theater in Frage gestellt werden kann. Und wenn man das macht, geht man schon in Richtung der Konsolidierung der Massen; und wenn man in der Konsolidierung der Massen die klare Vorstellung davon einbringt, daß diese eine ungerechte Gesellschaft ist und man es als unannehmlich darstellt, daß nur die Massen und niemand anderer als nur die Massen die Transformation dieser unge-

rechten Gesellschaft bewerkstelligen können; und wenn man ihnen korrekt und deutlich die Ziele dieses Kampfes und dieses Prozesses aufzeigt: was hat man damit getan? Man bereitet die Massen vor, damit sie das Recht erwerben anzufangen.

Danach folgt der zweite Abschnitt: Wenn man das Recht erworben hat anzufangen, ist das Theater weiterhin von Bedeutung, und es ist vielleicht - ich sage "vielleicht" und unterstreiche das - in solchen Augenblicken ist Theater, das sich eng an den Erfolg der Revolution bindet, **nötiger und nützlicher** als in der vorangegangenen Situation. Ich sage "vielleicht", weil ich nicht sicher bin. Aus welchem Grunde? Meine Erfahrung im engsten Zusammenleben mit der cubanischen Revolution, als eines ihrer unbedeutenden Teile, der ich bin, hat mich eines gelehrt: Wenn Sie die gesamte Macht in Händen halten und dem Gegner auch nicht das geringste hübschen überlassen (und so und auf keine andere Weise erwirbt man das Recht anzufangen; anders kann man einfach nicht anfangen, denn der Feind läßt es nicht zu - das wissen wir aufgrund der Jüngsten, schmerzhaften, nicht vereinzelten, sondern zahlreichen Ereignisse) können Sie, per Gesetz, die Agrarstruktur eines Landes verändern; Sie können ein Agrarreformgesetz verabschieden und es anwenden - ja und? Sie haben alle Macht in Händen. Sie können die multinationalen Konzerne enteignen. Gut, Sollen sie daraufhin doch sitzen und sehen, was passiert und jedesmal ihr Playa Girón erleben. Sie können das Erziehungswesen transformieren, neue Erziehungszentren einführen; **sozialistischer** können Sie auch Ihre Armee ausüben und trainieren und gegenüber jeder Bewegung des Feindes wachsen und vorbereitet sein und sie niederschlagen. Wiederum ein schönes Playa Girón. Was Sie per Dekret nicht umwandeln können, und hätten Sie auch alle revolutionäre Macht in der Hand, ist das Bewußtsein der Menschen. Das ist per Verordnung nicht zu verändern; das muß durch den revolutionären Prozeß selber verändert werden, einschüchelig und am besten im Kampf darum, eine neue Generation vorzubereiten; denn die Generation, die sie angepflegt haben, ist nicht abzuschaffen. Wir sind einer Meinung mit Lenin, wenn er sagt: "Mit welchem Menschenmaterial werden wir den Sozialismus aufbauen, wenn nicht mit dem, das uns der Kapitalismus hinterlassen hat?" Und das stimmt. Denn was Sie bei aller Macht in Händen nicht tun können, ist was Gott macht - stellen Sie sich das vor! - (Sie werden merken, weshalb ich das sage).

Gott schickt zunächst einmal eine Sintflut, um mit dem Menschengeschlecht anzufangen, um dann Figuren aus Lehm zu formen, sie anzuhauen und einen neuen Menschen hervorzuzaubern, vergießeinen kann eine Revolution nicht machen. Infolgedessen muß sie sich mit den vorhandenen Leuten begnügen und mit diesen den Sozialismus aufbauen. Hier liegt, unter menschlichem Gesichtspunkt, das enorme Problem einer Revolution. In anderen Worten: **Ché Guevara** hat die Definition schon mit zwei Worten - mit dreien, wenn Sie wollen - gegeben: der neue Mensch, Der neue Mensch entsteht nicht per Dekret und nicht aus angenehmem Lehm. An dieser Stelle in der zweiten Phase des revolutionären Prozesses, beim Aufbau der neuen Gesellschaft, hier kann und muß das Theatralische seinen enormen kooperativen Einfluß, seinen für den revolutionären Prozeß kooperativen Einfluß ausüben. Denn das Theater, wie alle die hier versammelten Theaterleute wissen, ist das Massenkommunikationsmittel per Excellence. Das war Aristophanes, war Shakespeare und Brecht bewußt, um drei Meilensteine dieses Prozesses zu nennen.

Die kommunikativen Elemente des Theaters als Medium der Massenkommunikation vereinen ihm sein großes Potential als Faktor revolutionärer Bewußtseinsbildung beim Aufbau einer neuen Gesellschaft. Hier stoßen wir auf das Problem der Inhalte, der Form, der Ressourcen, Methoden, der Sprache etc. Jetzt werden wir aber auf Ihre Fragen eingehen; ich habe, scheint mir, die zehn Minuten überschritten.

Um mit den Themen anzuschließen, die ich zur Diskussion vorschlage (ich gebe hier immer noch keine Exposit-

ion. Ich schlage Diskussionsfragen vor); um damit abzuschließen, bleibt uns noch ein Problem: Die äußerst intelligenten Kritiker im Kapitalismus - nicht die großen und törichten, denn über die zu reden lohnt nicht - die oft die Sprache der Linken benutzen oder in den Organen der Linken schreiben, oder die sich der tausend Formen der Memes, derer der Mensch fähig ist - nicht nur die Insekten beherrschen dies, auch der Mensch übt gelegentlich Mimesis, wenn er sich auf insektenmäßig beglugschreiben zweifeln und voller Einwürfe gegen ein Theater mit gesellschaftsbezogenen Inhalten und sagen, das Theater dürfe sich nicht in die Politik einmischen. Was das? Das habe, es zu besuuden, das habe, es aus der Art zu bringen; ein schönes Schauspiel, das den den feinschmeckerischen Gaumen der Leute Genuß bringt, in die Brutalität einer politischen Trübsal, in ein Pamphlet zu verkehren. Also schön, machen wir Pamphlete, was ganz in Ordnung ist; aber wir sollten wissen, wie man das anstellt. Verwechseln wir nicht, wie man in Guatemala sagt (das ist eine Redensart des Volkes) - verwechseln wir nicht "die Kuh mit der Butter". Wenn ich Theater mache, dann kann ich auf dem Theater alles sagen, was der Kopf der Menschen aufzunehmen vermag. In anderen Worten, ich kann auf das Theater jenen Anspruch anwenden, der, glaube ich, von Seneca stammt - nur daß ich ihn nicht auf lateinisch zitieren werde, weil ich kein Latein kann, sondern auf spanisch: "nichts, was menschlich, sich'ich mir fremd". Alles kann man auf dem Theater zeigen und sagen. Dagegen: wie sagt man es? Nicht - an dieser Stelle nicht - hier umgekehrt - hier nur auf eine Weise. Nicht auf irgendeine Weise, nur auf eine einzige: theatralisch, künstlerisch, ästhetisch, schön oder auch; in der dem Theater gemäßen Sprache. Und wenn ich "Sprache" sage, meine ich nicht nur gesprochenes Theater. Die Künstler wissen, daß das Theater eine Kunst der Synthese ist. Deshalb will alle Welt "Theatermenschen" sein und nur ganz wenige sind es wirklich. Unabdingbare Voraussetzung also dafür, daß das Theater sich mit der Revolution verschwägern kann, ist es nicht - im schlimmsten Fall - auf die Sprache des Opportunismus zurückzugreifen, oder - bestenfalls - größtes Vertrauen auf die im Schwange befindliche Sprache zu setzen. Nein, Ein Theater, das diese Sprache sucht, ist ganz und gar wirkungslos, denn ich, ein Arbeiter, ich höre in meiner Fabrik dem Gewerkschaftsfunktor zu; in meinem Komitee diskutiere ich auf arbeitspolitischer Ebene; in meiner politischen Partei, bzw. in der Sektion meiner politischen Partei diskutiere ich täglich mit meinen politischen Überzeugungsgegnossen in einer politischen Sprache; ich lese jeden Tag die Zeitung meiner politischen Partei und die der anderen Parteien, um zu erfahren, was sie Übles über meine schreiben etc. etc. Wenn ich ins Theater gehe oder wenn mich jemand dorthin mitnimmt, möchte ich, daß man in einer anderen Sprache zu mir spricht, in der anderen weiß ich schon alles, ich weiß z. B. schon, wie man "Klassenkampf" in einer wissenschaftlich-politischen, in einer gewerkschaftlichen, in einer künstlerischen, wenn Sie wollen sogar in der Sprache des Guerrillero ausdrückt. Aber ich möchte, daß man mir das gleiche in einer anderen Sprache sagt, theatremäßig, mit technischen Elementen, mit aller Plastizität, mit all der unendlichen Vielzahl von Elementen, die das ausmachen, was man "die Sprache des Theaters" nennt. Wenn es mies ist, komme ich nicht wieder, um dieses Schauspiel zu sehen. Aus welchem Grunde sollte ich gehen...? Erstens ist mir dieser Schauspieler ungläubig, der mir - als Schauspieler - die gleiche Sprache vormacht, in der mein Gewerkschaftsfunktor zu mir gesprochen hat; deshalb klingt mir der Schauspieler falsch. Der Gewerkschaftsfunktor war authentisch, denn er sprach als der, der er war. Der Schauspieler dagegen, der die Sprache des Gewerkschaftsfunktors sprechen will (ich meine die Sprechweise des Gewerkschaftsfunktors), bel ihm klingt mir diese Sprache falsch. Damit will ich nicht sagen, ich set dagegen, daß ein Schauspieler die Rolle eines Gewerkschaftsfunktors spielt. Aber der Text und alle Elemente müssen das in theatralischer Sprache ausdrücken, müssen ungenießbar theatralisch sein; dann werde ich ihn auch glaubwürdig finden.

Denn er vermittelt mir einige Vorstellungen durch eine gültige Sprache, die ich aus diesem Grunde ja suche; und das ist die Sprache des Theaters. Ich glaube, die hier anwesenden Theaterleute haben das wohl verstanden, ich brauche mich nicht weiter darüber zu verbreiten. Ich will nur - oft wiederholt, oft bestätigt - dies sagen: Wir, die wir immer vom Theater der sozial-

politischen Inhalte überzeugt gewesen sind, wir sagen uns nicht los - oder besser: wir fühlen uns nicht davon entpflichtet, daß das Theater vor allem anderen Kunst sei; und wer Kunst sagt, sagt Schönheit und damit Punkt... Sie haben das Wort.

aus: Conjunto, Nr. 31, La Habana, März-April 1977

ZEITSCHRIFTEN AUS KUBA

	Ausgaben im Jahr	Abó für ein Jahr (DM)
Granma (Diario)	311	87,48
Granma (Resumen semanal)	52	18,19
Granma (Weekly review)	52	18,19
Granma (Hebdomadaire)	52	18,19
Juventud Rebelde (Diario)	311	87,48
LPV (Semanaio deportivo)	52	18,19
Palante (Semanaio humorístico)	52	13,38
REVISTAS (REVIEWS)		
ANAP - Asociación Nacional de Agricultores Pequeños	12	11,37
Arquitectura Cuba	3	20,47
ATAC - Asociación de Técnicos Azucareros de Cuba	6	21,87
Bohemia	52	71,73
Casa de las Américas	6	13,65
CENIC - Ciencias Biológicas	2	11,20
CENIC - Ciencias Físicas	2	11,20
CIC - Información Técnica	4	9,45
Comunicaciones	2	7,35
Conjunto	4	13,12
Control Cibernética y Automatización	4	14,70
Constructores	12	21,17
Cuba Azúcar	4	19,77
Cuba en el Ballet	3	10,32
Cuba Internacional	12	16,62
Depoite (El) - Derecho del Pueblo	12	16,62
Economía y Desarrollo	6	33,42
Educación	4	22,04
Filatelia Cubana	3	9,56
Gaceta de Cuba (La)	12	10,50
Ingeniería Civil	6	23,97
Islas	3	21,87
Jaque Mate	6	25,55
Juventud Técnica	12	14,35
Mar y Pesca	12	20,30
Mujeres	12	21,27
Revista Cubana de Ciencia Agrícola	3	30,44
Cuban Journal of Agricultural Science	3	30,44
Revista Cubana de Cirugía	6	24,14
Revista Cubana de Derecho	2	9,62
Revista Cubana de Estomatología	6	15,57
Revista Cubana de Farmacia	3	7,70
Revista Cubana de Higiene y Epidemiología	3	13,37
Revista Cubana de Medicina	6	24,49
Revista Cubana de Medicina Tropical	3	22,39
Revista Cubana de Obstetricia y Ginecología	3	22,39
Revista Cubana de Pediatría	6	24,14
Revista del Hospital Psiquiátrico de La Habana	3	22,57
Revolución y Cultura	4	18,95
Romances	12	21,17
Santiago	4	13,30
Signos	4	19,07
Unión	4	12,42
Verde Olivo	52	51,96
Voluntad Hidráulica	4	16,62

Bestellungen sind direkt zu richten an Ediciones Cubanas
 Empresa de Comercio Exterior de Publicaciones
 Apartado No. 605, La Habana, C U B A

Alle Zeitungen und Zeitschriften in spanischer Sprache, mit Ausnahme von Granma (weekly Review) in englischer und Granma (Hebdomadaire) in französischer Sprache