

Thomas Sträter

## Feste und Proteste

Literatur und Musik in der der lateinamerikanischen Moderne  
bei Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Alejo Carpentier  
und José María Arguedas

**Thomas Sträter** ist Leiter der Portugiesisch-Brasilianischen Abteilung am Seminar für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg. Als Romanist lehrte er an den Universitäten Köln, Frankfurt/M. und Wien. Zu literatur- und kulturwissenschaftlichen Themen der europäischen wie latein-amerikanischen Iberoromania veröffentlichte er zahlreiche Aufsätze. Seine Studie über Machado de Assis und die Photographie wurde 2006 mit dem Itamaraty-Preis des brasilianischen Außenministeriums und der Brasilianischen Akademie für Sprache und Literatur ausgezeichnet. Für die *Neue Zürcher Zeitung* schreibt er Essays und Rezensionen.

Thomas Sträter

# Feste und Proteste

Literatur und Musik

in der der lateinamerikanischen Moderne  
bei Jorge Luis Borges, Mário de Andrade,  
Alejo Carpentier und José María Arguedas

edition tranvía · Verlag Walter Frey  
Berlin 2010

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Copyright:

edition tranvía – Verlag Walter Frey

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

ISBN 978-3-938944-41-7

Berlin 2010

edition tranvía · Postfach 15 04 55 · 10666 Berlin

E-mail: [Tranvia@t-online.de](mailto:Tranvia@t-online.de) · Internet: [www.tranvia.de](http://www.tranvia.de)

*Dieses Buch wurde auf alterungsbeständigem und säurefreiem Papier gedruckt.*

## INHALT

<b>Der kleine Indio mit dem Dolch: eine Erinnerung</b>	9
<b>OUVERTÜRE</b>	11
<b>JORGE LUIS BORGES:</b>	
<b>MUSIKALISCHE WORTGEFECHE</b>	29
<b>Labyrinth aus Tönen</b>	29
<b>Leben und Werk</b>	32
<b>Vom Messerkampf zum Nationalepos: Die Poetik der Essays</b>	37
Die frühen Essays der zwanziger Jahre:	
Auf der Suche nach der verschwundenen Vorstadt	37
Ethos und Metaphysik des <i>criollismo</i>	41
„Historia del tango“: Kritik und Revision	49
Wortmusik	57
<b>Eine Möglichkeit des Glücks: Lyrik</b>	58
Musikalische Form und Instrument: Zwei Gedichte	60
Para las seis cuerdas	70
Payador und Milonga	74
Der <i>compadrito</i>	81
<b>Das Duell aller Duelle: Die Erzählungen</b>	88
„Hombre de la esquina rosada“ als Tanztheater	89
Geschichte eines Sängerwettstreits: „El fin“ und <i>Martín Fierro</i>	94
<b>Borges' musikalische Ikonographie</b>	104
<b>MÁRIO DE ANDRADE:</b>	
<b>DIE SCHRIFT DES TANZES</b>	108
<b>Ein brasilianisches Heldenlied</b>	108
<b>Leben und Werk</b>	112

<b>Das Glück im Tanz</b>	118
Der Modernismus und die Musik	118
„Tudo acaba em dança“	131
<b>Der Volksheld tanzt: Poetik der Polyphonie</b>	142
<b>Musik in <i>Macunaíma</i></b>	155
Inhalt und Struktur	158
Der Roman als Rhapsodie in Form einer Suite: Tänze und Lieder	166
Synkretistische Zaubermusik	171
Lieder der Traurigkeit	177
Die Auferstehung des Ochsen	184
Ein Rätsel als Exkurs	191
<b>Magisches Spiel mit Wörtern</b>	195
<b>ALEJO CARPENTIER:</b>	
<b>KONZERT FÜR PROSA UND RHYTHMUSINSTRUMENTE</b>	199
„Die Folklore bin ich“	199
<b>Leben und Werk</b>	204
<b>Auf der Suche nach Lateinamerika</b>	210
Die afrokubanischen Anfänge	210
Die Musik des <i>afrocubanismo</i>	214
<i>Écue-yamba-ó</i> und „Juego santo“	219
Carpentier als Librettist	229
Ein lateinamerikanisches Heldenleben	232
Carpentiers Lateinamerika	237
<b>Die wunderbare Wirklichkeit der lateinamerikanischen Musik</b>	245
<b>Sprechende Köpfe: Vom heidnischen zum himmlischen Instrument</b>	257
Musikalische Menschenfresser	257
Die Geburt der Musik aus der Magie des Wortes	269
<b>Rückkehr zu den Wurzeln</b>	280
<i>Concierto barroco</i>	280
<i>La consagración de la primavera</i>	287

<b>JOSÉ MARÍA ARGUEDAS:</b>	
<b>MUSIK ALS DRITTE SPRACHE</b>	292
<b>Der Flötenspieler mit der Trommel</b>	292
<b>Leben und Werk</b>	298
<b>Der Indigenismus</b>	310
Der Sänger eines selbstbestimmten und wilden Amerikas oder Walt Whitman in den Anden	310
Der Indigenismus und die Musik	322
Diglossie	326
<b>Mestizische Musik der Zauberberge</b>	333
<i>Castellano castizo</i> und die Schrift der Bilder: Der Inka Garcilaso und Poma de Ayala	333
Mythen und Lyrik: Die Anthologie des Francisco de Ávila und das Drama <i>Ollántay</i>	338
<b>Musikalischer Realismus</b>	345
Das Instrumentarium der andinischen Indios und Mestizen	348
Das populäre Lied: Huaynos und Yaravías	351
Hummelflug	352
<b>Drei Erzählungen</b>	355
Eine Kindheitserinnerung	356
Der Knecht Mariano und sein Herr Aparicio	362
Totentanz	368
<b>CODA</b>	378
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	386
<b>DANKSAGUNG</b>	414

Musik und Sprache, insistierte er [i.e. Adrian Leverkühn, Erg. von mir], gehörten zusammen, sie seien im Grunde eins, die Sprache Musik, die Musik eine Sprache, und getrennt berufe immer das eine sich auf das andere, ahme das andere nach, bediene sich der Mittel des anderen, gebe immer das eine sich als das Substitut des anderen zu verstehen.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

I think that a poet may gain much from the study of music: how much technical knowledge of musical form is desirable I do not know, for I have not that technical knowledge myself. But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure. I think that it might be possible for a poet to work too closely to musical analogies: the result might be an effect of artificiality; but I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image.

T. S. Eliot, „The music of poetry“



## **Der kleine Indio mit dem Dolch: eine Erinnerung**

Im Wohnzimmer meiner Eltern gab es zwei exotische Gegenstände, die nicht zur schlichten Sachlichkeit der Einrichtung passen wollten und die darum seit meiner Kindheit meine Phantasie anregten: Ein silberner Aschenbecher und ein Dolch lagen als dekoratives Paar meist auf einer Kommode oder einem Tischchen unseres Wohnzimmers. Wie ich später erfuhr, stammten sie wohl aus einem der Andenländer; ein Freund meines Großvaters hatte sie als Souvenirs mitgebracht. Beide waren mit fratzenhaften Götterbildern verziert. Eine kleine, seitlich halb lehrende, halb sitzende Indiofigur, vielleicht ein Inka, mit einem spitzen Hut verlieh dem Aschenbecher festen Stand. Als Kind nahm ich manchmal den Dolch, wog ihn in der Hand und spürte seine metallische Kälte. Dann blickte ich die Figur des Aschenbechers an und stellte mir vor, wozu das zweischneidige Instrument einmal gedient haben mochte. Der kleine Indio hielt mir in seiner ausgetreckten Hand einen abgeschnittenen Kopf an den Haaren als Trophäe entgegen. Der Silberdolch war das tödliche Werkzeug eines grausamen Rituals.

Eine Vorstellung, die jeden Jungen faszinierte, der die skalplüsternen Rothäute aus Karl Mays Büchern kannte.

Doch so, wie ich mit der Zeit das Interesse an den Abenteuern Winnetous und Old Shatterhands verlor, so kümmerten mich auch der Aschenbecher und der Dolch nicht mehr. Irgendwann verschwanden sie ganz aus meiner Erinnerung. Bis ich mich eines Tages einmal, es waren viele Jahre vergangen, aus einer unbestimmten sentimental Neugier heraus nach dem Verbleib des Aschenbechers und des Dolches erkundigte. Sie lagen wohl schon lange nicht mehr offen herum; es gab sie aber beide noch. Als mittlerweile unnütze Staubfänger, die einst als Ensemble ihre dekorative Funktion erfüllten, hatte meine Mutter sie in eine Schublade verbannt. Ich nahm sie nach langer Zeit wieder in die Hand und fühlte ihr Gewicht. Ihr Silber hatte bereits eine schwärzliche Patina angesetzt. Während mein Blick auf ihnen ruhte, wurde mir plötzlich klar, dass meine Kindheitserinnerung an die beiden Gegenstände die ganze Zeit einer Täuschung erlegen war. Der kleine Inka mit dem spitzen Hut hielt gar keinen abgeschnittenen Schrumpfkopf an den Haaren. Was ich als die undeutlichen Gesichtszüge eines getöteten Feindes identifiziert hatte, waren nur Muster auf einem

kürbisförmigen Gegenstand. Die Haare waren in Wirklichkeit ein Stab mit Bändern und Federn. Es musste sich um ein indianisches Instrument handeln, eine Rassel, eine so genannte *sonaja* oder *maraca*. Und der Dolch, der sich mir als gefährliche Waffe eingepägt hatte, besaß eine stumpfe Klinge aus biegsamem Edelmetall, höchst ungeeignet einen Blutstropfen zu vergießen. Er war nur ein Brieföffner aus gepunztem Silber. Seine ziselierten Götterfratzen grinsten mich unergründlich an. Imaginiertes Menschenopfer und Tötungswerkzeug lösten sich in Rauch auf. Mit einem Mal waren die beiden Gegenstände ihres barbarischen Nimbus beraubt. Stattdessen hörte ich nun den scharfen Rhythmus einer Rassel und fand ein Instrument vor, das dazu ausersehen war, keine Adern zu öffnen, sondern Schriftliches bloßzulegen.

Man sollte meinen, eine neue Erkenntnis habe die Kraft, eine ältere, als Irrtum erkannte aus dem Bewusstsein zu verbannen. Doch die Vernunft wird hin und wieder vom Mythos übertölpelt. Das erste Bild und die Vorstellungen, die es auslöste, lassen sich nicht mehr wegwischen. Es ist wie bei dem Wittgenstein'schen Vexierbild aus seinen *Philosophischen Untersuchungen*, das einen Hasenkopf und gleichzeitig einen Entenkopf darstellt: Erkennen – „was heißt das, *erkennen?*“, würde Wittgenstein fragen – kann man aber nur jeweils einen der beiden Köpfe. Es kommt auf die Disposition des Betrachters an. Mit anderen Worten: Man sieht, was man sehen will oder sehen muss. Rassel oder Menschenkopf, Dolch oder Schreibtischutensil. Beide Doppelbilder beanspruchen ihre Wahrheit, trotz erkannter Täuschung. In dieser Ambiguität kippender Denkfiguren spiegelt sich emblematisch die Geschichte der lateinamerikanischen Kulturen. Wir werden solchen ambivalenten Dolchen und Musikinstrumenten im Folgenden bei unserer Reise durch die lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts noch öfter begegnen.

## OUVERTÛRE

Einem aufmerksamen Leser großer Werke der lateinamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts bleibt sicherlich der in ihnen auftretende eminent musikalische Gestus nicht unbemerkt, der ihre erzählerischen und poetischen Qualitäten unterstreicht. Musik als Thema und sprachliche Technik spielt in Prosa und Lyrik der hispanoamerikanischen Länder wie Brasiliens eine große Rolle. Dabei handelt es sich weniger um die so genannte klassische oder ernste Musik (*música clásica* bzw. *erudita*), wie sie in vielfältiger Weise seit dem 19. Jahrhundert auch in die europäische Literatur Eingang fand, als vielmehr um die populäre und folkloristische Musik Lateinamerikas. Mit ihrer Hilfe beabsichtigten die künstlerischen Avantgarden der ersten Jahrzehnte des neuen, des 20. Jahrhunderts, in denen lateinamerikanische Staaten ihre hundertjährige Unabhängigkeit feierten, das Joch des kulturellen Kolonialismus endgültig abzustreifen.

Für die vorliegende Untersuchung habe ich vier repräsentative Autoren der lateinamerikanischen Moderne gewählt, an denen ich dieses einzigartige Phänomen eines überaus fruchtbaren Wechselverhältnisses von Literatur und populärer Musik in einem länderübergreifenden Rahmen genauer untersuchen möchte. Der Argentinier Jorge Luis Borges, der Brasilianer Mário de Andrade, der Kubaner Alejo Carpentier und der Peruaner José María Arguedas sind ohne Übertreibung als Klassiker der lateinamerikanischen Literatur des zu Ende gegangenen Jahrhunderts zu bezeichnen. Ihre Romane, Erzählungen, Gedichte und Essays gehören zu den meistinterpretierten und füllen allein schon kleine Bibliotheken. Umgekehrt erfahren mittlerweile lateinamerikanische Autoren, die vornehmlich Liedtexte geschrieben haben, die Wertschätzung der Literaturkritik, sind zum Gegenstand gelehrter Untersuchungen avanciert und wurden in Literaturlexika aufgenommen.<sup>1</sup> Lateinamerikanische Rhythmen selbst üben im 20. wie 21.

---

<sup>1</sup> Im *Autorenlexikon Lateinamerika* von Reichardt (1992) finden sich folgende Liederdichter mit einem Eintrag: Atahualpa Yupanqui und Enrique Santos Discépolo für Argentinien; Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Noel Rosa und Caetano Veloso für Brasilien; Víctor Jara und Violeta Parra für Chile; Pablo Milanés und Carlos Puebla für Kuba. Außer auf die in den folgenden Kapiteln erwähnten und zitierten Werke zu den Texten lateinamerikanischer Liedersänger sei hier noch auf folgende wichtige Arbeiten zu moderner populärer Musik in Lateinamerika hingewiesen; zu Lateinamerika

Jahrhundert einen starken Einfluss auf die populäre nordamerikanische und europäische Musik aus.<sup>2</sup> Auch europäische und nordamerikanische Komponisten der zeitgenössischen klassischen Musik haben sich von den Klängen und besonders den Rhythmen vom Río Grande bis zum La Plata inspirieren lassen, man denke nur an die Habaneras bei Bizet und Ravel, an unzählige Tangoadaptationen, von Igor Strawinsky über Kurt Weill bis zu Mauricio Kagel, an Darius Milhauds symphonische Brasilienbilder *Saudades do Brasil*, Aaron Coplands *El Salón México*, *Danzón cubano* und *Three Latin American Sketches*, Edgard Varèses *Ecuatorial* oder Hans Werner Henzes Verarbeitung von kubanischen Motiven in den Kammeropern *El cimarrón* und *La cubana*. Die großen Komponisten der lateinamerikanischen Moderne, die sich zeitweise oder ganz der Strömung des musikalischen Nationalismus verschrieben hatten, wie Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone und Camargo Guarneri in Brasilien, Alberto Ginastera oder Astor Piazzolla in Argentinien, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce und Silvestre Revueltas in Mexiko, Amadeo Roldán und Alejandro García Caturla in Kuba, schufen ihre großorchestralen wie kammermusikalischen Werke im Geiste der Folklore, der Volksweisen und Tänze, unter Einsatz autochthoner (mestizischer) Instrumente, vor allem von Rhythmusinstrumenten. Der Heitor Villa-Lobos von Carpentier zugeschriebene, deshalb hier spanisch zitierte spanische Ausspruch, „El folklore soy yo“, bringt diese Tendenz eines Neuen Folklorismus (H. H. Stuckenschmidt) auf eine prägnante Formel.<sup>3</sup>

---

allgemein und zu länderübergreifenden Gattungen wie Bolero, Salsa u.ä.: Béhague (1985/86), Franco-Lao (1970), Gimelfarb (1988), Leymarie (1993), Rodríguez Musso (1988), Perez (1987), Zavala (1991); zu Brasilien: Béhague (1973/80), A. de Campos (1978), Moreno (1982), Naves (2004), Novaes (1982), Perrone (1984-92), Schelsky (1991); zu Kuba: Benmayor (1981), Manuel (1987); zu Chile: Manns (1987), Morris (1986), Pring-Mill (1983-90).

<sup>2</sup> S. Roberts (1979: vii) und Leymarie (1993).

<sup>3</sup> Dem steht leider die relativ schwache Präsenz der lateinamerikanischen klassischen Musik, seien es Opern, Orchesterwerke oder Kammermusik, auf den Spielplänen der europäischen Konzertsäle und Opernbühnen, in den Radioprogrammen und auf Schallplattenaufnahmen entgegen. So musste Robert Günther Anfang der achtziger Jahre in seinem Vorwort zu *Die Musikkulturen Lateinamerikas* noch feststellen: „Kaum verständlich und von Lateinamerikanern zu Recht beklagt ist das Desinteresse und die Gleichgültigkeit, die Europa den beachtenswerten Leistungen, aber auch Problemen lateinamerikanischer Musikkulturen gegenüber an den Tag legt. Selten ist ein europäischer Vertreter bereit, die Werke eines lateinamerikanischen Komponisten in sein Repertoire aufzunehmen, und nur wenige Verlage haben bisher hierzulande die Herausgabe und Verbreitung musikalischer Quellen und Forschungsbeiträge jenes sechsten

*Habent sua fata libelli.* Nicht nur Bücher haben ein Schicksal, sondern auch die Ideen, aus denen künftige Bücher entstehen, durchlaufen hin und wieder eine Entwicklung, die am Ende nur noch vage Anklänge an die ursprüngliche Intention ihres Urhebers ahnen lässt. Der Keim dieser Untersuchung über die Verbindung von Literatur und Musik in Lateinamerika liegt in einem eher polemischen Aufsatz über die Rezeption lateinamerikanischer Musik in Deutschland für den Essay-Katalog der Ausstellung „Amerika 1492-1992: Neue Welten – Neue Wirklichkeiten“ in Berlin (s. Sträter 1992b). Daraus kristallisierte sich die Idee zu einer größeren ambitionierten Studie, eine Geschichte der populären lateinamerikanischen Musik im üblichen Sinne war nicht beabsichtigt. Es sollte eher ein kulturgeschichtliches Panorama von der Entdeckung bis in die Gegenwart über die Rezeption lateinamerikanischer Lieder und Tänze durch Reisende, Schriftsteller, Ethnologen sowie Künstler und das europäische Publikum entstehen. Ein besonderes Augenmerk hätte sich auf den literarischen Aspekt der Liedtexte gerichtet: den Tango Argentiniens (s. Reichardt 1977-82), die *nueva trova* Kubas (s. Benmayor 1981), auf Brasiliens Samba und Bossa Nova (s. Perrone 1985b), die *música nordestina* (s. Schelsky 1991) sowie die „canciones de lucha y esperanza“ Chiles (Pring-Mill 1983) als Möglichkeiten einer Identitätsfindung in Kulturen mit ausgeprägten oralen Traditionen. Die internationale Lateinamerikanistik – führend sind hier die Vereinigten Staaten, aber auch deutschsprachige Forscher haben sich Meriten erworben – hat sich in Ansätzen mit diesem zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Literatur oszillierenden Genre des ‚literarischen Chansons‘ beschäftigt.

Ein einführendes grundlegendes Kapitel sollte lateinamerikanische Autoren der klassischen Moderne untersuchen, die musikalische Elemente in ihrer Lyrik und Prosa verwendet oder sich sogar den populären Musikformen ihrer Länder bzw. ganz Lateinamerikas als Anthropologen, Musikologen und Folkloreforscher – typische Personalunionen, die man in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auffällig häufig findet – in Essays oder wissenschaftlichen Studien gewidmet haben. Nun hat das *fatum* es so gewollt, dass dieses Kapitel zu einer eigenständigen Schrift, so wie sie hier vorliegt, wurde. Dass es so gekommen ist, dafür sind z.T. die Schriften des großen uruguayischen Lateinamerikanisten Ángel Rama (1926-1983) verantwort-

---

Kontinents übernommen und so zu mehr Information und besserem Verständnis beigetragen“ (Günther 1982a: 7). Daran hat sich in der Zwischenzeit leider wenig geändert. Eine Aufführung wie Carlos Gomes’ (1836-1896) *Il guarany (O Guarani)* in der Oper Bonn Mitte der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts bleibt eine Ausnahme.

lich. Die eine, „Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana“ von 1974, lernte ich als Teil der Aufsatzsammlung *La novela en América Latina* (1986) kennen. Die zweite war das Kapitel „La novela – ópera de los pobres“ aus *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), das die Funktion der Gesänge und Musik in José María Arguedas’ Roman *Los ríos profundos* beschreibt. Dieses letzte Buch, ebenfalls eine Aufsatzsammlung, erschien erst nach dem tragischen Tod Ramas bei dem Flugzeugunglück 1983 in Madrid, als er auf dem Weg zum „Primer Encuentro de la Cultura Hispanoamericana“ in Bogotá war.

Ángel Rama gehörte zur seltenen Spezies von hispanoamerikanischen Literaturwissenschaftlern, zu denen man noch Emir Rodríguez Monegal oder Raúl Antelo rechnen darf, die über ihren sprachgeographischen Tellerand hinausblicken und auch den großen Nachbarn Brasilien ins Auge fassen. Das Gleiche gilt übrigens für die im größten und bevölkerungsreichsten lateinamerikanischen Land beheimateten Literaturwissenschaftler, die so genannten *brasilianistas*, die leider selten die kulturellen Prozesse ihres zugegebenermaßen immensen Landes in Wechselwirkung zu den sie umgebenden Nationen und Kulturen sehen: Alfredo Bosi, Antonio Candido, Irlema Chiampi, Silviano Santiago oder Roberto Schwarz sind rühmliche Ausnahmen. Auch in der deutschen Lateinamerikanistik weiß ein Brasilienexperte oft wenig über die hispanoamerikanischen Nachbarn, und umgekehrt kümmert etwa einen Mexiko-Fachmann wenig, was in Rio de Janeiro und São Paulo geschieht. Als einer der wenigen sei hier Ottmar Ette genannt, dessen *Literatur in Bewegung* (2001) grenzüberschreitendes Denken über Amerika (und Europa) – vor allem auf Reiseliteratur bezogen – räumliche Konzeptionen in Moderne und Postmoderne panoramaartig auffächert.

Auf Ángel Ramas Initiative geht die Gründung der Biblioteca Ayacucho durch die venezolanische Regierung 1974 zurück. Dieses Projekt einer die spanisch- wie portugiesischsprachige Literatur, Lyrik, Narrativik wie kulturanthropologische Essays und politische Schriften umfassenden lateinamerikanischen Bibliothek erinnert im Namen an die Schlacht von Ayacucho im Jahre 1824, in der durch Marschall Sucre der lateinamerikanische Unabhängigkeitskrieg beendet wurde und gleichzeitig die Vision eines geeinten freien Lateinamerikas Gestalt annahm. Die Bedeutung, die Rama auch nach seinem Tode für die internationale und gerade auch die deutsche Lateinamerikanistik hat, zeigt sich daran, dass das Internationale Kolloquium „Celebración y lecturas: La crítica literaria en Latinoamérica“ vom 20. bis 23. November 1991 in Berlin ihn und seine nach wie vor aktuellen Theorien in den Mittelpunkt stellte. Karsten Garscha konnte nicht umhin zu

konstatieren: „Das Kolloquium war stellenweise eine Hommage für Ángel Rama“ (Garscha 1992: 72).<sup>4</sup>

Vor allem der von Rama verwendete Begriff der „transculturación“ zur Beschreibung des Übergangscharakters der lateinamerikanischen Kulturen ist nach wie vor eminent wichtig für die Interpretation ihres literarischen Moderneprojektes.<sup>5</sup> In der Literatur (und generell in der Kultur Lateinamerikas) wurde dieser Modernisierungsprozess ab den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts durch ein Rekurrieren auf das Nationale in Angriff genommen; die künstlerische Ausdrucksform, in der sich das Nationale nahezu unverfälscht manifestierte, war die populäre, folkloristische Musik. Auch Jean Franco spricht in ihrem mittlerweile in die Jahre gekommenen, jedoch nach wie vor höchst lesenswertem Buch über die Moderne in Lateinamerika von einem „nacionalismo cultural“ als Epochenbezeichnung für die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen (s. Franco 1971). Eingeführt hat den ursprünglich anthropologischen Begriff der „transculturación“ der Kubaner Fernando Ortiz um 1940. Statt des statischen der „aculturación“ plädierte er für den dynamischen Terminus der „transculturación“ zur Beschreibung des sich vollziehenden kulturellen, politischen und sozialen Wandels nicht nur seiner karibischen Heimatinsel, sondern ganz Lateinamerikas. Dieser neue Begriff fasst den der Akkulturation, die Aufnahme einzelner, fremder Kulturmanifestationen, den der Dekulturation, der unweigerlich damit einhergehende Verlust autochthoner Kultur, und den der Neokulturation, die Schaffung neuer Kulturphänomene, zusammen:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente crea-

---

<sup>4</sup> S. auch in *Lateinamerika denken* den ihm gewidmeten Beitrag mit bibliographischen Hinweisen (Walde-Urbe 1994: 243-251).

<sup>5</sup> Wie zukunftsweisend diese Theorie der „transculturación“ ist, macht ihr jüngster Einzug in die Kulturwissenschaft deutlich, wo das Dynamische und Prozesshafte von Kulturen betont werden soll; siehe den Reader zur „Kulturtheorie der Transdifferenz“ (Allolio-Näcke 2005: 289-342). Angesichts der immer stärker voranschreitenden Vermischung unterschiedlicher Kulturen, versucht die Theorie der Transkulturalität ihre gegenseitige Beeinflussung und Überlagerung zu beschreiben. Mit dem Rekurrieren auf Prozesse der Kulturenvermischung weist diese Studie über Lateinamerika hinaus und möchte dem Leser Anstöße zum Nachdenken über den heutigen Kulturwandel auch in den Ländern Europas geben.

ción de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. [...] El concepto de la *transculturación* es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y por análogas razones, la de toda América en general (Ortiz 1987: 96f.).

Ángel Rama griff in den siebziger Jahren auf die Ortiz'sche Transkulturation zurück, um die Herausbildung einer unabhängigen, originalen und repräsentativen lateinamerikanischen Literatur der Moderne zu beschreiben und zu analysieren. Das Phänomen der Transkulturation oszilliert dabei zwischen den beiden Polen Avantgarde–Regionalismus; gleichzeitig manifestiert es sich auf drei unterschiedlichen Niveaus innerhalb erzählerischer Werke – denen der Sprache, der literarischen Struktur und der Weltanschauung. Rama gebraucht den Terminus für seine anthropologisch-soziologische Darstellung und Erklärung der Werke von vornehmlich fünf lateinamerikanischen Schriftstellern, so genannten „regionalistas plásticos“ – dem Mexikaner Juan Rulfo, dem Paraguayer Augusto Roa Bastos, dem Kolumbianer Gabriel García Márquez, dem Brasilianer João Guimarães Rosa und an herausragender Stelle *in extenso* dem Peruaner José María Arguedas. Gerade im ethnologisch-schriftstellerischen Schaffen dieses Letztgenannten sieht er ein Paradigma für die Lösung der Aufgabe, in der Literatur einen naturalistischen partikulären Regionalismus zu überwinden und eine lateinamerikanische Literatur eigener Prägung zu schaffen. Arguedas hat dies durch eine hochentwickelte literarische Technik der Integration von indianischer (mestizischer) Musik, indianischen Liedern, Tänzen und Instrumenten in den spanischen Text seiner erzählerischen Werke erreicht. Wenn die lateinamerikanischen Schriftsteller der Moderne die traditionellen Modelle Erzählung und Roman des bürgerlichen 19. Jahrhunderts aus Europa und den USA (aus Ermangelung anderer) übernehmen (müssen), so bieten sich ihnen in den autochthonen Kulturen der Neuen Welt deren Folklore und dabei besonders ihre Musik als eigenständige Kulturleistungen an. Durch die organische Integration in ihre narrativen Werke erfüllen sie mehrere Funktionen zugleich: Sie sind Garanten einer realistischen Darstellung, ermöglichen die Überbrückung zwischen den vormals getrennten Kulturen und verleihen dem Realismus als Katalysator eine lyrische Spannung. Rama hat so die Funktion von Musik, genauer der Lieder und Gesänge der Indios, ihrer *yaravies* und *huaynos* in Arguedas'



*Los ríos profundos* als eine „Oper der Armen“ interpretiert. Nachdem Rama bereits Grundsätzliches zum Wechselverhältnis von Literatur und Musik in *Los ríos profundos* gesagt hatte, folge ich seinen Spuren und widme mich den bislang weniger beachteten Erzählungen von Arguedas. Persönliche Interessen und Vorlieben, gepaart mit einer nebenbei gemachten Bemerkung Ramas über die Koinzidenz von literarischen und geistigen Strömungen in verschiedenen Ländern Lateinamerikas, ließen mich nicht zögern, als weitere Autoren den Kubaner Alejo Carpentier und den Brasilianer Mário de Andrade zu wählen. Beide Autoren sind Schlüsselfiguren der lateinamerikanischen Literatur und besitzen Klassikerstatus. Wie Arguedas waren sie Folkloreforscher, darüber hinaus Musikhistoriker und Musikjournalisten, Librettisten und unermüdliche Propagandisten des Musiklebens in ihren Heimatländern:

En los orígenes de la magna renovación de las letras latinoamericanas del siglo, ha habido coincidencia entre todos los escritores y todas las corrientes estéticas para manejar las aportaciones foráneas como meros fermentos con los cuales proceden al descubrimiento de analogías internas. No es sólo Carpentier quien, al escuchar las disonancias de la música de Stravinski, descubre y valoriza los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a La Habana, se venían oyendo desde hacía siglos sin prestarles atención. Es ese el mismo impulso que animó la obra del principal vanguardista brasileño: Mario de Andrade (Rama 1986: 207f.).

Nachdem nun der indigenistisch-andine Bereich, der afroamerikanisch-karibische und der afroamerikanisch-brasilianische Bereich durch einen Autor vertreten waren, fehlte zu einer das Panorama vervollständigenden Darstellung ein Autor der kosmopolitischen La-Plata-Region, die im europäisch geprägten Buenos Aires ihr am weitesten entwickeltes Zentrum besitzt (natürlich hat dieses Panorama Lücken: Chile, Mexiko, Kolumbien, Guatemala usw.). Doch dieser Schriftsteller stand bereits von Anfang an fest. Seit langem schon beabsichtigte ich, Jorge Luis Borges' bislang von der Kritik kaum einer Zeile für wert befundenen Beziehungen zum Tango unter die Lupe zu nehmen. Es war deshalb weniger eine durch Wahl getroffene Entscheidung als eine nicht von der Hand zu weisende Notwendigkeit, den großen Borges das Quartett als *primus inter pares* ergänzen und beginnen zu lassen.

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, gehören diese vier Autoren zu der Großvätergeneration der lateinamerikanischen Literatur. Sie wurden *cum grano salis* im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bzw. im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geboren. Die Reihenfolge der ausgewählten

Autoren gehorcht nicht ganz stringent chronologischen Kriterien. Geographisch betrachtet wird im umgekehrten Uhrzeigersinn ein Bogen geschlagen von Argentinien über Brasilien und Kuba nach Peru. Der Brasilianer Mário de Andrade nimmt eine Bindeglied-Stellung ein, da er im Gegensatz zu seinen hispanoamerikanischen Kollegen zumindest frühe Werke von zweien, i.e. Borges und Carpentier, kannte. Von ihrer Struktur ähneln sich die Kapitel über die einzelnen Autoren: Einer kurzen Einleitung, die das Thema prägnant anreißt, folgt eine mehr oder weniger knappe Beschreibung des Lebens und Werks, wobei auf die Beziehungen zwischen Literatur und Musik abgehoben wird. Die einzelnen Teile sind als eigenständige abgeschlossene Kapitel konzipiert, deshalb die eine oder andere Wiederholung, die der Verdeutlichung des Zusammenhangs dienen soll. Dennoch bauen die Kapitel aufeinander auf; sind bei Borges die Hinweise auf die anderen Schriftsteller noch spärlich gesät, finden sich bei Mário de Andrade, Carpentier und Arguedas immer mehr Querverweise, die sie netzartig miteinander verbinden: Architektonisch betrachtet ist Borges das solide Fundament, Mário de Andrade die weiträumige Empfangshalle mit vielen Türen, Carpentier die Beletage und Arguedas der Dachstuhl. Ohne mir etwas auf Originalität einbilden zu wollen, denn Claude Lévi-Strauss hat es in seinen *Mythologiques: Le cru et le cuit* (1964) bereits unübertrefflich vorgemacht, lässt sich die Struktur der vorliegenden Studie am ehesten mit der einer Suite vergleichen: Der Einleitung als Ouvertüre, in der die Themen anklingen, folgen vier große Sätze, mit jeweils verschiedenen Tempi, hin und wieder eine Reprise und am Ende weniger eine Zusammenfassung als ein Ausklingen in einer Coda.

Die hier versammelten Autoren eint der Versuch, die Moderne in Lateinamerika mit einem Rückgriff auf das Epische der europäischen Literatur zu begründen. Sie alle schufen neue Anti-Heldenlieder marginalisierter Existenzen: Borges mit seinen *compadritos* und ihren antibürgerlichen Idealen einer sich selbst genügenden Tapferkeit; der eigenschaftslose *malandro* Macunaíma, der ganz dem Spielen und der Lust sich hingebende Held Andrades; Carpentiers frühe *chéveres*, politische Helden des Alltags; und Arguedas mit der Darstellung der Lebenswelt der Mestizen und Indios. Diese lateinamerikanischen Helden, mit einem Ausdruck des englischen Soziologen und Historikers Hobsbawm könnte man sie als „primitive rebels“ bezeichnen (s. Hobsbawm 1959), vom La Plata, aus dem Amazonas-Urwald, aus der Karibik oder vom andinen Hochland begleiten sich bei ihren Heldenliedern und Tänzen auf ihren Instrumenten, der Gitarre, der Flöte, der Rassel (*sonaja, maraca*) und afrikanischen Rhythmusinstrumenten oder den klappernden *tijeras* zu Harfen- und Violinenklängen.

Ich zeige, wie in den musikalischen „Poetiken“ dieser Autoren programmatisch eine neue musikalische Ästhetik für Lateinamerika konzipiert und gefordert wird, die auch die anderen Künste und insbesondere die Literatur betrifft: von kurzen Essays („Historia del tango“, Borges; „Canto kechwa“, J. M. Arguedas) und musikästhetischen Schriften (M. de Andrade, Carpentier) über Arbeiten von Buchumfang, die Fragen der populären Formen untersuchen oder sich mit der Schaffung kammermusikalischer wie symphonischer Werke befassen (*Ensaio sobre a música brasileira*, M. de Andrade; *Ese músico que llevo dentro*, Carpentier) bis hin zu großen historischen Darstellungen der Musik (*La música en Cuba*, Carpentier). Sie formulieren eine Ästhetik, die Lateinamerikas historischer, sozialer und kultureller Besonderheit Rechnung tragen soll, kurz, in ihnen wird das Wechselverhältnis von Literatur und Musik als Element der Transkulturation in der lateinamerikanischen Moderne sinnfällig. Borges, M. de Andrade, Carpentier und J. M. Arguedas gelang es, ihre musikalischen Theorien in die literarische Praxis zu überführen. Borges nahm die Milonga in ihrer wörtlichen Bedeutung von Wortduell und machte sie zur Metapher für sein Werk; M. de Andrade beherzigte den eigenen Ratschlag an brasilianische Komponisten, Suiten zu schreiben, auf seine Weise und setzte ihn mit seiner Rhapsodie *Macunaíma* buchstäblich in die Tat um; Carpentier hörte aus den afrikanischen und indianischen Rhythmusinstrumenten einen Vorgriff auf die europäisch-nordamerikanische Avantgarde heraus und entdeckte in ihnen den Ursprung der Sprache; der weiße, bei Indios aufgewachsene Arguedas schuf auf der Suche nach einem angemessenen Medium zur Darstellung der Welt der Mestizen und Indios aus dem Geist der Andenfolklore eine neue literarische Sprache, die ich musikalischen Realismus nennen möchte.

Die Untersuchung trägt als ein Produkt ihrer Entstehung in den letzten Jahren des „Jahrhunderts der Extreme“ (Hobsbawm) das Zeichen ihrer Zeit. Zu Beginn eines neuen, noch ungewissen präsentiert sie sich als ein Rückblick auf seine Anfänge, keinesfalls als ein Abschied von dem, was man gemeinhin die klassische Moderne nennt. An der Schwelle zu einem neuen Jahrhundert und sogar Jahrtausend ist ein solcher Rückblick hilfreich bei einer Standortbestimmung, die uns die gegenwärtige Situation der lateinamerikanischen Literatur und Kultur besser verstehen lässt.<sup>6</sup>

Die hier behandelten literarischen Werke aus Lateinamerikas klassischer Moderne, die in einer Wechselbeziehung zur Musik stehen, habe ich mit der dialektischen Formel von Fest und Protest zu umschreiben versucht.

---

<sup>6</sup> S. die Standortbestimmung durch Birgit Scharlau in dem von ihr herausgegebenen Band *Lateinamerika denken* (Scharlau 1994b).

Dabei kann das Fest, der Karneval etwa, den Protest bereits implizieren; umgekehrt kann der Protest im Fest des Karnevals münden. Michail Bachtins Untersuchungen zur Karnevalisierung, d.h. des bestimmenden Einflusses der Gesamtheit aller verschiedenartigen Feste, Riten und karnevalistischen Formen auf die Literatur bei Rabelais und Dostojewski (s. Bachtin 1971: 136-153)<sup>7</sup> haben für Lateinamerikas Künstler und Intellektuelle weitreichende Bedeutung bei der Suche nach ihrer Identität erlangt. Das Fest des Karnevals als eine „*synkretistische Form des Schauspiels* von rituellem Charakter“ (Bachtin 1971: 136; Hervorh. i. Orig.) musste einem Kontinent, dessen Charakteristikum und Bestimmung der rassistische und kulturelle Synkretismus ist (Carpentier), als ideale, eigens für ihn geschaffene Theorie zur Interpretation seiner Probleme erscheinen.

Die Forschungsgruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘ hatte es sich auf einem ihrer Kolloquien zur Aufgabe gemacht, die Möglichkeit einer ‚großen Theorie‘ des Festes auszuloten. In ihrem Vorwort zu dem Band, der die Vorträge und Ergebnisse dokumentiert, schreiben Walter Haug und Rainer Warning über die Schwierigkeit, das Fest als Phänomen dingfest zu machen; seine Ambiguität, sein Oszillieren zwischen Spiel und Ernst stünden dem entgegen:

Das Fest ist ein Schwellenphänomen – dies ist auch der Grund dafür, dass es dem Zugriff so leicht entgleitet, denn es wird zugänglich immer nur in seinem Übergang. Man kann zum einen sagen, das Fest sei ein Spiel. Der Spielcharakter verleiht ihm die Freiheit frei gesetzter Regularität, die die Enthobenheit vom Lebensweltlich-Faktischen bedeutet. Zum andern wird das Spiel nur dadurch zum Fest, daß es den Ernst spielt, daß es in prekärer Bewältigung in sich hereinholt, wovon es sich als Spiel gerade absetzt: das Chaotische, das Sinnlose, das Böse, den Tod: Das Fest ist letztlich immer ein Spiel mit dem Tod. Man kann spielend bis zu jenem äußersten Punkt auf ihn zugehen, an dem er das Fest aufzuheben droht: Ist die letzte Form oder Regel preisgegeben, läßt man das schrankenlose Chaos zu, ist auch das Fest zerstört. Es ist auf der anderen Seite aber auch zu Ende, wo es, die Bedrohung durch das Regellose verleugnend, im bloßen Spiel zur leeren Form wird. Dann erstarrt das Fest zum Zeremonial, zum totalen Arrangement, das in freier Setzung auf die Freiheit verzichtet. Dies ist die Spanne zwischen Ritus und Karneval, wobei aber beides auf die eine identische Schwelle bezogen

---

<sup>7</sup> Bachtin unterscheidet vier karnevalistische Kategorien: 1. die Aufhebung jeglicher Hierarchie, es kommt zum „freie[n] familiäre[n] Kontakt unter den Menschen“; 2. „Exzentrizität“ als ein karnevalistisches Weltempfinden und Leben; 3. „karnevalistische Mesalliancen“ zwischen Heiligem und Profanem, Weisem und Dummem usw.; 4. die „Profanierung“, Lästerungen, Parodien usw. (s. Bachtin 1971: 137f.).

bleiben muß, wenn das Fest sich nicht selbst aus den Angeln heben will (Haug/Warning 1989: XVf.). [Hervorh. v. mir]

Das Fest als ein Spiel mit dem Tod werden wir bei Borges' tödlichen Duellen, Mário de Andrades Apotheose seines rhapsodischen Heldenlieds, Carpentiers Beschreibung der Geburt der Musik aus der Totenklage und im Todestanz eines *dansak'* bei Arguedas wiederfinden.

In seiner kleinen ästhetischen Studie *Die Aktualität des Schönen* hat der Hermeneutiker Hans Georg Gadamer die Kunst als Spiel, Symbol und Fest untersucht: „Das Fest ist Gemeinsamkeit selbst in ihrer vollendeten Form: Fest ist immer für alle. So sagen wir ‚jemand schließt sich aus‘, wenn er am Fest nicht teilnimmt“ (Gadamer 1995: 52). Gadamer sieht das Fest nicht als die Negation der Arbeit, sondern betont den aktiven, gestaltenden Charakter, wenn er sagt: „Daß das Fest gefeiert wird, besagt also, daß dieses Feiern abermals eine Tätigkeit ist. Mit einem Kunsta Ausdruck kann man es eine intentionale Tätigkeit nennen. Wir feiern – und das wird dort besonders deutlich, wo es sich um die Erfahrung der Kunst handelt –, indem wir uns auf etwas versammeln. Es ist nicht einfach das Beisammensein als solches, sondern die Intention, die alle eint und die sie hindert, in Einzelgespräche zu zerfallen oder sich in Einzelerlebnisse zu zersplittern“ (Gadamer 1995: 54). Damit unterstreicht Gadamer das Identität stiftende Erlebnis der gemeinsamen Feier, die danach strebt, wiederholt zu werden. Selbst dem einmaligen Fest wohnt der Wille seiner Wiederholung inne. Das Fest existiert und hat nur eine Bedeutung für den, der an ihm teilnimmt. Zum Begriff des Schönen, worunter die Kunst als Fest fällt, gehört für Gadamer, dass er Öffentlichkeit meint (vgl. Gadamer 1995: 66). Das Fest als Kunst in der Tradition des attischen Theaters als die Vereinigung aller besitzt gesellschaftliche Barrieren überwindende und dem Gewinnstreben zuwiderlaufende Eigenschaften: „Wenn Kunst in Wahrheit etwas mit Fest zu tun hat, dann heißt das, daß sie die Grenze einer solchen Bestimmung, wie ich sie beschreibe, und damit auch die Grenzen des Bildungsprivilegs übersteigen muß, ebenso, wie sie gegen die kommerziellen Strukturen unseres gesellschaftlichen Lebens immun bleiben muß“ (Gadamer 1995: 66).

Die Aktualität des Protests als eine – im wörtlichen Sinne – Stellungnahme, als ein vor allen Bezeugen, *\*protestari* bzw. *dicere pro testimonio*, scheint dem Auf und Ab der Zeitläufte unterworfen zu sein. So analysierte Harry Pross den Protest in der Folge der 68er-Studentenbewegung mit ihrer Inflation an Protesten als Vorlesung im Fach Publizistik 1970 an der Freien Universität Berlin. „Wenn Kommunikation die Voraussetzung von Protest ist, liegt er auf der Skala zwischen äußerster Privation und innigster Identität“ (Pross 1970: 10).

fikation. Er erhebt sich, wo das Verhältnis von Fremd- und Selbstbestimmung, das den Menschen durchspannt, unerträglich wird. Deshalb ist der Protest im primären Bereich des unmittelbaren Umgangs wie in den komplizierten gesellschaftlichen Organisationen. Er ist Entspannung, bisweilen Spaß, wie gegen Verwahrung gegen Macht schlechthin“ (Pross 1971: 19f.). Das Verhältnis von Form und Prinzip, das dabei zu Tage tritt, verweist auf den schmalen Grat zwischen rationalem und mythischem Bewusstsein, das Sache und Bild, Traum und Erfüllung nicht unterscheidet. Die Ambiguität des Protestes, der als erschöpfte Rationalität einem Kult, einem neuen Mythos verfällt, steht am Ende als unbeantwortete Frage. Einen ähnlichen Tenor stimmt denn auch Niklas Luhmanns Aufsatzband *Protest* von 1996 an, wenn er von dem „wilden Wünschen“ der Protestbewegungen spricht – gemeint sind vor allem die Umweltschützer – und ihre Ängste als „Modeerscheinungen“ denunziert, die sie auf immer neue Ziele projizieren. Doch wie Pross seine Gedanken zum Protest vage als eine „Öffnung zu etwas ganz anderem ...“ (Pross 1971: 97) ausklingen lässt, so anerkennt auch Luhmann die wichtige Rolle des Protestes im Immunsystem der Gesellschaft (s. Luhmann 1996: 201-215). Obwohl er sich mehr aus dem eigenen Impetus denn aus realen Missständen speiste, könnte der Protest doch manche Gefahren vermeiden helfen. Luhmanns wie Pross' Protestverständnis ist ein rein soziologisches, das mit der ästhetischen Form, in der Protest sich äußern kann – man denkt sofort an das Protestlied und engagierte Literatur im Sartre'schen Sinne –, nichts im Sinne hat. Mit dem Protestcharakter von Kunstwerken haben sich vor allem die Denker der „Frankfurter Schule“ auseinandergesetzt. Nun ist auch ihr prominentester Vertreter, Theodor W. Adorno, nicht unbedingt als ein Verfechter einer sozial engagierten Literatur bekannt, er sieht den „Protest“, den er wohl mit seinen Worten „Einspruch“ genannt hätte, eher in der vermeintlich unengagierten avancierten Literatur eines Beckett, Kafka oder Proust, doch war seiner „Kritischen Theorie“ die Unversöhntheit mit den herrschenden Verhältnissen zutiefst eigen: „Keine künstlerische Form wäre länger denkbar, die nicht Protest ist“ (Adorno 1974b: 67). Protest möchte ich somit als eine Haltung und Aktivität in Form von ästhetischer Praxis verstanden wissen, die das Bewusstsein kritisiert, wo es nur Reflex der Realität ist, die es trägt. „Reine Gesinnung jedoch, die sich Eingriffe versagt, verstärkt ebenfalls, wovor sie zurückschreckt. Den Widerspruch zu schlichten steht nicht bei der Reflexion; ihn diktiert die Verfassung des Wirklichen. In einem geschichtlichen Augenblick aber, da allerorten Praxis abgeschnitten dünkt, die aufs Ganze sich bezöge, mögen selbst armselige Reformen mehr Recht annehmen, als ihnen an sich gebührt. Dezember 1962“ (Adorno 1974b: Vorrede).

Bei der Untersuchung des Wechselverhältnisses von Literatur und Musik geht es weniger um eine „wechselseitige Erhellung der Künste“, wie der von Oscar Walzel 1917 geprägte Begriff lautete, bei seinem Versuch, Shakespeare als Barockdichter auszuweisen.<sup>8</sup> Allein die Literatur steht im Mittelpunkt, die Musik selbst ist nur als Motiv und Reflex innerhalb der Literatur von Interesse. Die Auswirkungen der Literatur auf die Musik, ob durch sie etwa bestimmte Tendenzen in Kompositionen angeregt wurden, bleiben aus naheliegenden Gründen unberücksichtigt, d.h. sie werden erwähnt, aber nicht analysiert (s. Lyrik des *afrocubanismo* oder M. de Andrades Forderung nach Suiten). Musik meint auch weniger das komponierte Musikstück als vielmehr Musikalisches im weitesten Sinne, populäre Musikformen in Lateinamerika mit ihren Liedtexten, die Folklore, Tänze, Rhythmen, Instrumente und die von ihnen produzierten Geräusche, Klänge u.ä. Innerhalb des Wechselverhältnisses von Literatur und Musik in Lateinamerika wird die Musik als vorantreibendes Element der so genannten Transkulturation verstanden.

Die afrokubanischen Lieder bei Carpentier oder die Quechua-Gesänge bei Arguedas, die kreolischen Tango- und Milonga-Variationen bei Borges und die indianisch-afrobrasilianischen Klangmalereien bei Mário de Andrade stellen von Musik inspirierte literarische Versuche eines spezifischen Kultursynkretismus dar, eines *mestizaje* oder einer *mestiçagem*. In ihnen manifestiert sich der von den „três raças tristes“ („Música brasileira“, O. Bilac) geleistete Beitrag zur Schaffung neuer mestizischer Kulturen und Gesellschaften in der Neuen Welt: Daran beteiligt waren die Afrikaner, die man zur Sklaverei gezwungen, die indianischen Ureinwohner, denen man das Land geraubt hatte, und nicht zuletzt die eingewanderten Europäer, die ihre Heimat verlassen hatten. Indem Schriftsteller, auf welche Weise auch immer, populäre Musikformen ihrer Heimatländer aufgreifen, erreichen sie, dass ihr jeweiliges Land, ihr lateinamerikanischer Kontinent auch als ein schwarzer und bronzefarbener, nicht als nur weißer verstanden wird. Sie grenzen sich somit ganz deutlich von einer europäisch-nordamerikanisch geprägten Kultur ab und verweisen auf ihren besonderen Beitrag bei der Konstituierung einer neuen, synkretistischen Kultur.

---

<sup>8</sup> Zur „wechselseitigen Erhellung von Literatur und Musik“, die sich ursprünglich auf das Gebiet von Literatur und Kunstgeschichte bezog, siehe Ulrich Weissteins Beitrag in Schers Handbuch (Weisstein 1984: 40-60). Helmut Hatzfeld hat die „wechselseitige Erhellung“ von Literatur und bildender Kunst in seiner vergleichenden Stilstudie „Künstlerische Gemeinsamkeiten im Werk von Cervantes und Velázquez“ unternommen und ist dadurch zu einem tieferen Verständnis und Einblick in die Kunst des *Quijote* gelangt (Hatzfeld 1968: 191-228).

Eng verbunden mit diesem Begriff des Synkretismus ist die Frage nach der Identität bzw. der Differenz: Was macht die jeweilige kulturelle Identität eines Landes aus, wie unterscheidet sie sich von der Europas und Nordamerikas und nicht zuletzt von der eines lateinamerikanischen Nachbarlandes? Paradoxaerweise stellt sich dieses Problem der Identitätssuche in allen Ländern Lateinamerikas trotz ihrer Heterogenität auf die gleiche Weise. Wie nicht anders zu erwarten, fallen die Lösungen jedoch ganz unterschiedlich aus: Länder mit ehemals indianischen Hochkulturen wie Mexiko (Azteken), Guatemala (Maya) oder Peru (Inka) und nahezu ohne Beteiligung des afrikanischen Elements proklamieren den Indigenismus (J. C. Mariátegui) und die Verschmelzung der Rassen im Mestizentum einer „kosmischen Rasse“ (J. Vasconcelos). Kuba, stellvertretend für die Karibik, wo die indianische Kultur mit den Ureinwohnern nahezu ausgerottet wurde, konzentriert sich auf das afrikanische Element und wertet es im Afrokubanismus auf. Brasilien mit seiner besonders weit fortgeschrittenen Mestizierung, hat die so genannte *miscigenação* zur Staatsdoktrin erhoben.

Überspitzt könnte man sagen, je höher der europäische Bevölkerungsanteil an der Gesellschaft, umso schwieriger ist es, das unverwechselbar Autochthone der eigenen Kultur zu definieren. So gesehen, hatten es Peru oder Mexiko wegen des starken Anteils der indigenistischen Bevölkerung vergleichsweise einfach, das Mexikanische respektive das Peruanische herauszustellen, während ein nahezu ‚europäisches‘ Land wie Argentinien zu der Konstruktion des *criollismo*, der Kultur des im Land geborenen Weißen greifen musste, die sich gegen die der fremden Einwanderer behaupten sollte. Die Frage nach Bedeutung und Aufgaben des Nationalstaats stellte sich mit den siegreichen Unabhängigkeitskämpfen zu Anfang des 19. Jahrhunderts immer dringlicher und kulminierte dann im 20. Jahrhundert im Zusammenhang mit den von den Minderheiten immer lauter eingeforderten Errungenschaften eines modernen Staates, der sich auszeichnet durch Rechtsstaatlichkeit, Verfassungstreue und Wahrung von Menschenrechten sowie der Notwendigkeit gerechterer Landverteilung und Partizipation aller am erwirtschafteten Gewinn. In diesem Kampf um Selbstbestimmung und Autarkie kam der kulturellen Komponente der Identität bzw. Differenz eine Schlüsselfunktion zu. Natürlich gab es bei diesen kulturellen Nationalismen auch gefährliche Verirrungen von Einzelnen und Gruppierungen, die nur ihr eigenes Wohlergehen oder ihren Ruhm im Auge hatten und dabei in die Nähe eines kulturellen Chauvinismus rückten. Doch überwog bei der Zuhilfenahme von Identitätsmodellen das Element einer subversiven Machtkritik (der „Protest“), die zu einem vitalen demokratischen Dissens führen sollte (das „Fest“). Die nationale, manchmal supranational-lateinamerika-



nische Identitätssuche wurde in diesem Sinne als prozesshaft und nicht-statisch verstanden (die „Transkulturation“). Sie war in erster Linie durch einen Konflikt zwischen privater und kollektiver Geschichte sowie durch kritische Selbstreflexion und Selbstkritik im Medium der Literatur gekennzeichnet. So verstehen sich die untersuchten Werke, Romane, Erzählungen, Essays und Gedichte als eine „Praxis ästhetischer Vernunft“ (Habermas), die das Potential identitätskritischer und identitätsstiftender Funktion von Literatur in Lateinamerika erschließen können. Oder mit den Worten Jean Francos, die ihr Buch über die Moderne in Lateinamerika einleiten:

En los últimos cincuenta años el arte latinoamericano se ha caracterizado por su intensa preocupación social. La literatura –y aun la pintura y la música– ha desempeñado un papel social, y el artista ha actuado como guía, maestro y conciencia de su país: El latinoamericano ha concebido por lo general el arte como expresión de todo el ser del artista: ser que vive en sociedad y que por lo mismo posee preocupaciones sociales tanto como individuales. La idea de la neutralidad moral o de la pureza del arte ha tenido, por el contrario, relativamente pocos adeptos. En los países latinoamericanos, en donde la integración nacional está aún en proceso de definición y en donde los problemas sociales y políticos son a la vez inmensos e ineludibles, el sentimiento de responsabilidad del artista hacia la sociedad no requiere mayores justificaciones (Franco 1971: 9).

Die vorliegende Arbeit stellt eine komparatistische Untersuchung in mehrfacher Hinsicht dar. Einmal setzt sie zwei verschiedene Künste, die Literatur und die Musik, in Beziehung, mit deutlichem Akzent auf der ersten Komponente. Sodann stellt sie vier Schriftsteller, drei hispanoamerikanische und einen portugiesischsprachigen, als Repräsentanten ihrer Heimatländer bzw. prototypischer Großräume vor, jedoch immer mit dem Blick auf ihre Gemeinsamkeiten, Parallelen, Überschneidungen oder auch Abweichungen. Welche Verbindungen gab es zwischen ihnen? Wussten sie voneinander? In einem weiteren Sinne tritt ein komparatistischer Ansatz zutage, wenn die unterschiedlichsten Quellen wie Romane, Erzählungen, Lyrik und Essays herangezogen, ihre Interdependenz aufgezeigt und die auftretenden Einflüsse näher beleuchtet werden.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, möchte ich hier noch einmal betonen, dass diese Untersuchung trotz ihres komparatistischen Charakters in erster Linie eine literaturwissenschaftliche Arbeit ist und keine mit musikwissenschaftlichen Ansprüchen; nur als solche will sie gelesen und verstanden werden. Wenn ich mich bei meinem Grenzgang unbeabsichtigt auf das Territorium der Musikwissenschaft vorgewagt ha-

ben sollte, wozu mich als Dilettant im besten Sinne des Wortes keine wissenschaftliche Legitimation berechtigt, so bleibt mir nur, um Verständnis und Nachsicht zu bitten. Gleichwohl möchte ich nicht verhehlen, dass ich die Hoffnung hege, die Arbeit möge über die literaturwissenschaftlichen Kreise hinaus vielleicht auch Anklang bei dem einen oder anderen literarisch interessierten Musikwissenschaftler finden. Über nichts wäre der Verfasser dieser Zeilen glücklicher und stolzer, als wenn ein solcher gar Neues oder eine Anregung aus diesen Seiten erführe.

Der Hauptakzent der Untersuchung liegt auf der Analyse der literarischen Komponente, daher auch die Reihenfolge: Literatur und Musik – nicht Musik und Literatur – in Lateinamerika. Vor den Gefahren, die eine solche Beschäftigung mit den beiden traditionsreichen Einzeldisziplinen, der Literatur- und der Musikwissenschaft, in sich birgt, hat der Herausgeber von *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Steven Paul Scher, in seiner Einleitung eindringlich gewarnt (s. Scher 1984b: 9). Calvin S. Brown, der nach Scher das Verdienst hat, „den einzigen, dem heutigen Stand gemäßen und in Format, Auswahl, Ausführlichkeitsgrad geradezu beispielhaften Forschungsbericht verfasst zu haben [gemeint ist *Music and literature: A comparison of the arts*, 1948, Erg. v. mir]“ (Scher 1984b: 19), schreibt in seinem Aufsatz „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“:

Es ist nicht zu leugnen, daß dieses Studienggebiet [gemeint sind die Wechselverhältnisse zwischen den Künsten, Erg. v. mir] mehr als seinen Anteil von unkritischen und allzu subjektiv urteilenden Forschern angezogen hat, und daß ihre unverantwortlichen Ausschweifungen der ganzen Disziplin in manchen Kreisen einen schlechten Namen gegeben haben. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, daß es sich beim Studium der Verhältnisse zwischen Musik und Literatur um eine legitime Disziplin handelt, die bereits ein beträchtliches Ausmaß von interessanten und wertvollen Arbeiten hervorgebracht hat und noch viel mehr für die Zukunft verspricht. Der Wissenschaftler, der auf diesem Gebiet tätig ist, muß nicht nur über umfassende Kenntnisse in beiden Künsten verfügen, sondern auch einen ungewöhnlich hohen Grad von Takt, Feingefühl, Aufgeschlossenheit und vor allem Demut aufweisen (Brown 1984: 39).

Brown spricht von vier grundlegenden Möglichkeiten der Verbindung von Literatur und Musik: „Kombination, Ersetzen (*replacement*), Einfluss, Parallele oder Analogie“ (Brown 1984: 33). In der Praxis finden sich diese Typen selten in reiner Form, vielmehr überschneiden sie sich und ein Typ dominiert. Unter „Kombination“ wird das Zusammenfügen von literari-

schem Text und Musik, die Vokalmusik, verstanden; „Ersetzen“ meint den Versuch einer Kunst, den Platz der anderen einzunehmen, die Programmmusik, was das „Ersetzen“ mit Tönen betrifft oder das literarische „Ersetzen“, das sich in drei sich überschneidende Typen gliedert: Analyse, Nachahmung und Interpretation von Musik mittels sprachlicher Mittel; der „Einfluss“ beider Künste manifestiert sich in einer gegenseitigen Nachahmung von Strukturen oder von Stimmungen und Effekten; der vierte Verbindungstyp, die „Parallele“ oder „Analogie“, entspricht einer Erweiterung des zuvor angeführten Begriffs Einfluss dahingehend, dass die parallelen Merkmale auf einen unabhängigen Ursprung bzw. auf einen Ursprung, der weder literarisch noch musikalisch ist, zurückgehen. Ein Beispiel dafür wären die Ähnlichkeiten zwischen literarischer und musikalischer Metrik, die voneinander unabhängige Phänomene darstellen (vgl. Brown 1984: 35-38). Auf Browns Gliederung aufbauend, unterscheidet Scher in ähnlicher Weise zwischen:

- I. Musik und Literatur – Symbiose beider Künste, Beispiel: Vokalmusik, Oper, Lied, Oratorium.
- II. Literatur in der Musik – Literarisierung von Musik, Beispiel: Programmmusik, R. Strauss’ Tondichtungen wie *Don Quijote* usw.
- III. Musik in der Literatur – Musikalisierung von Literatur, Beispiele: „Sprachmusik“, Celans „Todesfuge“, „verbal music“ (vgl. Scher 1984b: 10-13).

Zu diesem dritten, für diese Studie allein wichtigen Hauptbereich schreibt Scher: „Musik in der Literatur ist der einzige der drei Hauptbereiche des Wechselverhältnisses, welcher ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand hat. Im Material wesentlich verschieden von Werken der Vokalmusik und Programmmusik, deren unmittelbares Ausdrucksmedium überwiegend die musikalische Komponente ist, können, ja müssen Versuche um eine ‚Musikalisierung‘ in literarischen Werken in erster Linie als literarische Leistungen rezipiert und bewertet werden“ (Scher 1984b: 12). Weiter fächert Scher die Berührungspunkte beider Künste auf in drei Unterbereiche: erstens den der so genannten „Wort- oder Sprachmusik“, dichterische Nachahmungsversuche der akustischen Qualität von Musik (hier besonders in Andrades *Macunaíma* wie in der Lyrik bzw. in den Liedern bei Arguedas); zweitens den der Dichtungsexperimente mit musikalischen Form- und Strukturparallelen (*Macunaíma* als Rhapsodie, *Los ríos profundos* als „Oper“); und drittens den der „verbal music“, d.h. „Texte, die ein bestimmtes Musikwerk – sei es ein vom Dichter fingiertes oder ein tatsächlich vorgegebenes – oder eine bestimmte musikalische Aufführung und deren Wirkung auf einen Zuhörer zu beschreiben suchen“ (Scher

1984b: 14) (bei Carpentier, Borges); darüber hinaus gibt es noch viele Einzelaspekte der Wechselwirkung, z.B. Musikergestalten in der Dichtung (bes. bei Carpentier), Einfluss der Musik auf literarische Epochen (bes. auf den brasilianischen Modernismus bzw. dieser auf die Musik), Doppelbegabungen (die hier behandelten Autoren haben sich weder als Komponisten noch als Instrumentalisten hervorgetan, sie besaßen Doppelbegabungen allein auf theoretischem Gebiet), Autoren als Musikkritiker (bes. M. de Andrade, Arguedas, Carpentier). Es liegt neben diesem Spannungsfeld zwischen den verschiedenen Künsten außerdem das des unterschiedlichen ästhetischen Niveaus vor: anerkannte ‚hohe‘ Literatur und populäre Musikformen. Dieses doppelte Spannungsfeld wird die Untersuchung ebenfalls prägen.<sup>9</sup>

Die ungebrochene Aktualität und, so steht zu vermuten, Beliebtheit der Beziehungen zwischen Literatur und Musik, gerade in der Romanistik, dokumentierte der Band *Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* von 1995, herausgegeben von Albert Gier und Gerold W. Gruber, der die Vorträge und schriftlichen Vorlagen enthält, die in der Sektion „Musik und Literatur“ beim Romanistentag in Bamberg, 1991, diskutiert wurden. Nur ein einziger Beitrag in diesem Buch war einem lateinamerikanischen Autor, Alejo Carpentier, gewidmet (s. Lotz 1995).

Abschließend noch ein Wort zur Methode. Meine Darlegungen sind eher den *petites histoires* als dem *grand récit* einer totalisierenden literarischen Untersuchung verpflichtet, bei der das Ergebnis von Anfang an festgestanden hätte.

Doch nun vergessen wir wenigstens für einen Augenblick diese, wie ich hoffe, nicht allzu ermüdenden, gleichwohl für ein besseres Verständnis notwendigen Präliminarien. Halten wir einen Moment inne und stellen wir uns einen Sänger mit seiner Gitarre vor, irgendwo verloren in der Weite Lateinamerikas, im Schatten eines *patio* oder in einer Schenke: „La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes“ (Borges, *OC II*: 331).

---

<sup>9</sup> Die vierte Brown'sche Kategorie, die Parallele oder Analogie, bleibt unbeachtet, da sie nur eine Erweiterung der Einfluss-Kategorie darstellt und Verbindungen zwischen beiden Künsten meint, die außerliterarischen bzw. außermusikalischen Ursprungs sind, für meine Interessen also irrelevant sind. Auch Schers zweiter Hauptbereich, die Literatur in der Musik – Programmmusik mit literarischen Motiven wäre ein Beispiel –, findet aus denselben Gründen keinen Eingang in diese Untersuchung.