

ERLANGER FORSCHUNGEN · Reihe A Geisteswissenschaften · Band 35

Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.)

DIE LEGITIMATION DER ALLTAGSSPRACHE  
IN DER MODERNEN LYRIK

Antworten aus Europa und Lateinamerika

Erlangen 1984

Empfindsamkeit gegenüber dem Alltäglichen bis jetzt ausgewogen ergänzen, zeigen sich in ihrem Werk Entwicklungen und Sichtweisen, die sie in weiten Bereichen mit den Autoren ihrer Zeit und ihres Landes teilt. Nancy Morejón ist Marxistin, Poetin und schwarze Frau aus der Karibik, sie ist eine kubanische Autorin.

SUSANNE KLEINERT

## Vom ‚modernismo‘ zu Cardenal und den Dichterwerkstätten

### Die Lyriktradition seit Rubén Darío

Auffälligstes Merkmal der heutigen literarischen Produktion in Nicaragua ist die Dominanz der Lyrik: gegenüber der geringfügigen Romanproduktion und noch spärlicheren Versuchen im Bereich des Dramas nimmt sich die Lyrik geradezu wie ein Massenphänomen aus. Nicaraguaner bezeichnen ihre Heimat gern als ein Land der Dichter. Die Anthologie von María Teresa Sánchez (1965) führt 254 Dichter seit der Zeit Rubén Daríos auf, Ernesto Cardenals Anthologie *Poesía nicaragüense* (1973), die auf die ‚exterioristische‘ Lyrik konzentriert ist, umfaßt 200 Gedichte von 41 Dichtern. Die breite Präsenz der Lyrik überrascht in einem bevölkerungsmäßig so kleinen Land (zweieinhalb Millionen Einwohner), in dem die Publikationsmöglichkeiten sehr begrenzt sind und die Analphabetenquote bis zur Alphabetisierungskampagne 1980 bei über 50% lag (inzwischen ist sie auf ca. 11% gesunken). Gründe dafür könnten im großen Vorbild Rubén Daríos liegen<sup>1</sup>, aber auch in der Tatsache, daß in den letzten Jahrzehnten die Lyrik zu einem großen Teil eine nicht-metaphorische, alltagssprachliche Orientierung einschlug und in ihrer relativ großen Verständlichkeit sicher dazu beitrug, eine ‚Schwellenangst‘ vor Poesie nicht aufkommen zu lassen. Nach Ernesto Cardenal stellt diese ‚exterioristische‘ Linie denn auch die Hauptströmung der neueren Lyrik Nicaraguas dar<sup>2</sup>. Schon der Modernismus – mit Rubén Darío als führendem Dichter – verstand es allerdings trotz ausgeprägten Formwillens, mancher sprachlicher Exotismen und schwer zugänglicher mythologischer Anspielungen, den Kontakt zum Publikum besser zu halten als der parallele französische Symbolismus<sup>3</sup>. Ein weiterer Grund für die Dominanz der Lyrik in Nicaragua könnte darin liegen, daß die Dichter verschiedener Generationen stets in Kontakt blieben und bei aller innovatorischen Suche über Jahrzehnte hinweg eine gewisse Kontinuität wahrten<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Nach einer Beobachtung von Günter Grass ist Rubén Darío als Nationaldichter noch gegenwärtig: „Eine solche Präsenz eines Nationaldichters bis in die kleinste Hütte hinein, das ist etwas, das wir uns in Deutschland überhaupt nicht vorstellen können“ (*Frankfurter Rundschau*, 13. 9. 1982, S. 13). Entsprechend setzen sich auch zeitgenössische Dichter noch mit Rubén Darío auseinander, so etwa Francisco de Asís Fernández in „A Rubén“ (in: *En el cambio de estaciones*, Managua 1981, S. 59–61).

<sup>2</sup> E. Cardenal, *Poesía nicaragüense*, Prólogo, La Habana 1973, S. VII.

<sup>3</sup> So Angel Crespo im Vorwort zu der von ihm herausgegebenen *Antología de la poesía modernista*, Tarragona 1980.

<sup>4</sup> E. Cardenal, Eröffnungsrede zum Dichterseminar in Palacagüina, in: C. Rincón / K. Tebbe (Hg.), *Nicaragua – vor uns die Mühen der Ebene*, Wuppertal 1982, S. 166.

Die ‚Generación del 40‘, zu der neben Ernesto Cardenal vor allem Ernesto Mejía Sánchez und Carlos Martínez Rivas gehören, verstand sich als Fortführung der Generation der ‚Vanguardia‘. Und in der Tat finden sich in den Konzepten der Gruppe ‚Vanguardia‘ Momente, die auf den Stil des ‚exteriorismo‘ hinführen, dessen repräsentative Figur Ernesto Cardenal ist. Die ‚Vanguardia‘ entstand als Gruppe 1928/29 um José Coronel Urtecho und Pablo Antonio Cuadra, die beide heute noch das literarische Leben Nicaraguas beeinflussen: José Coronel Urtecho (geb. 1906) gibt die Kulturbeilage der Zeitung „El Nuevo Diario“ heraus, Pablo Antonio Cuadra (geb. 1912) die „Prensa Literaria“, die Kulturbeilage der auflagenstärksten Zeitung Nicaraguas, der „Prensa“. Die ‚Vanguardia‘ bemühte sich um eine Vermittlung der europäischen Avantgarde (Dadaismus, Surrealismus) und der nordamerikanischen Lyrik, insbesondere von Ezra Pound. Signalwirkung hatte Coronel Urtechos „Oda a Rubén Darío“ (1927), in der er in respektloser Reverenz Rubén Darío vom verstaubten Podest des Nationaldichters herunterzuholen versucht. Er attackiert dabei in deutlichen Anspielungen die symbolistische Sprache Rubén Daríos als unzeitgemäß und setzt seinen eigenen nüchternen Stil dagegen:

FINAL

(Con pito)

En fin, Rubén,  
paisano inevitable, te saludo  
con mi bombín,  
que se comieron los ratones en  
mil novecientos veinte y cinco.  
Amén.<sup>5</sup>

Ohne sich auf eine bestimmte Avantgardeströmung festzulegen, trat die ‚Vanguardia‘ an gegen den „rhetorischen Verbalismus“<sup>6</sup> des Modernismus, bevorzugte den freien Vers, experimentierte mit piktographischen Gedichtformen, gab sich antibürgerlich, antiimperialistisch und nationalistisch<sup>7</sup>. Auffällig ist, daß die Gruppe trotz ihrer avantgardistischen Ausrichtung den Bezug zur nicaraguanschen Lebenswelt suchte und eingehend die einheimische Volkskunst und Folklore sammelte und studierte. Für die Inspiration aus der Volkskunst steht besonders

<sup>5</sup> J. Coronel Urtecho, Oda a Rubén Darío, in: C. Rincón / G. Schattenberg-Rincón (Hg.), *Moderne Lyrik aus Nicaragua* (zweisprachig), Leipzig 1981, S. 44; zur „Vanguardia“ vgl. *50 años del movimiento de Vanguardia de Nicaragua 1928/29 – 1978/79* (kein Hg.), Sondernummer von *El Pez y la Serpiente*, Managua 1979.

<sup>6</sup> vgl. J. E. Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua 1977, S. 58.

<sup>7</sup> Nach Sandinos Tod (1934) unterstützte die Gruppe allerdings vorübergehend seinen Gegenspieler Somoza; J. Coronel Urtecho zog sich später völlig aus der Politik zurück. Vgl. J. E. Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense*, S. 145–150.

P. A. Cuadra und die von ihm gegründete Künstlergemeinschaft ‚Cofradía del Taller San Lucas‘ (1942), in deren ‚Cuadernos‘ die Generation der 40er Jahre ihre ersten Texte publizierte. In seinem programmatischen Gedicht „Ars poetica“ schreibt Cuadra:

Debemos de cantar  
como canta el gurrión al azahar:  
encontrar la poesía de las cosas comunes  
la poesía del día, la del martes y del lunes,  
[. . .]<sup>8</sup>

Während die Zeit sprachlicher Experimente kurz war und die ‚Vanguardia‘ sich über politischen Fragen entzweite, läßt sich die Suche nach der Poesie des Alltags bis heute verfolgen. Stilistisch wendet sich vor allem die Lyrik José Coronel Urtechos später von den surrealistischen Experimenten der 20er Jahre ab und führt über die Rückkehr zu klassischen Gedichtformen in den 40er Jahren zum exterioristischen Stil der 60er Jahre und den jüngsten engagierten Gedichten<sup>9</sup>.

Die ‚Generación del 40‘ hat offensichtlich auf die Lyrik Coronel Urtechos ihrerseits zurückgewirkt. Die ‚Generación del 40‘ bildet heute ebensowenig wie die noch lebenden Vertreter der ‚Vanguardia‘ eine einheitliche Gruppe. Gemeinsam war Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas und Ernesto Mejía Sánchez zunächst die epigrammatische Gedichtform und die häufig sozialkritische Thematik der ersten Publikationen. Ernesto Cardenal ging später, vor allem in den historischen Gedichtzyklen, zum langen, epischen Gedicht über. Er selbst sagt über seine Lyrik, daß sie der Prosa näher stehe als die Texte von Mejía Sánchez und Martínez Rivas, da es ihm vor allem darum gegangen sei, verstanden zu werden<sup>10</sup>. Ernesto Mejía Sánchez’ und Carlos Martínez Rivas’ Texte sind formbewußter, verschlüsselter, persönlicher im Ton, haben jedoch thematisch eine geringere Reichweite als Cardenals Gedichte. Mejía Sánchez (geb. 1923) verließ Nicaragua schon 1944. Er lehrte iberoamerikanische Literatur an der Universidad Nacional Autónoma in Mexiko, publizierte mehrere Arbeiten über Rubén Darío, gab die Werke von Alfonso Reyes heraus und ist heute Botschafter Nicaraguas in Mexiko. Seine Lyrik wirkt intellektuell, enthält zahlreiche literarische Anspielungen oder auch Wortspiele und verwendet bewußt verschiedene Sprachebenen. Umgangssprachliche Elemente, vor allem deftige Vulgarismen, stehen bei Mejía Sánchez meist in Zusammenhang mit der Kritik an der Somoza-Diktatur, z. B. in *Poemas dialecta-*

<sup>8</sup> *50 años del movimiento de Vanguardia en Nicaragua*, S. 30.

<sup>9</sup> vgl. J. Coronel Urtecho, *Pol-la d’anánta, karánta, paránta*, León (Nicaragua) 1970; zwei neue epische Gedichte enthält die vom Kulturministerium herausgegebene Zeitschrift *Nicaránac* 1 (Mai/Juni 1980), S. 131–140.

<sup>10</sup> E. Cardenal, „La poesía nicaragüense de hoy“, in: *La Gaceta* (México D. F.), Jg. 7, no 83 (1961), S. 6.

les (1977–80). Die sandinistische Revolution wirkt sich auf sein Schreiben in einem neugewonnenen Bezug zu Nicaragua und einem noch verstärkten Dialektgebrauch aus: Mejía Sánchez sagt dazu, er gehe jetzt zur Sprache seiner Kindheit zurück<sup>11</sup>. Carlos Martínez Rivas ist im Ausland wenig bekannt; ein großer Teil seines Werkes ist nicht ediert. Nach vielen Jahren des freiwilligen Exils lebt Martínez Rivas heute in Nicaragua und arbeitet in einer Behörde für Agrarreform. Mit *La insurrección solitaria* (1953), deren Texte die gesellschaftlichen Institutionen und Umgangsformen aus der Perspektive einer jugendlich-existenziellen Revolte mit beißender Kritik überziehen, beeinflusste er die neuen Dichtergenerationen nachhaltig<sup>12</sup>.

### Der ‚exteriorismo‘

Ernesto Cardenal hat keine ausführliche Poetik geschrieben, seine Äußerungen zur Lyrik sind kurz und markant. In seinem Vorwort zur Anthologie *Poesía nicaragüense* definiert er den ‚exteriorismo‘ folgendermaßen:

El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía *impura*.<sup>13</sup>

Cardenal sieht den ‚exteriorismo‘ nicht als eine literarische Strömung unter vielen, sondern als Merkmal sowohl der ältesten als auch der modernsten Lyrik: exterioristisch ist für ihn die Dichtung aller archaischen Gesellschaften, die der Bibel, die mittelalterlichen spanischen Romanzen und die chinesische Dichtung, sowie das Werk Walt Whitmans und der modernen nordamerikanischen Lyriker. Der Verweis auf die nordamerikanische Lyrik gibt zugleich eine Quelle von Cardenals Dichtungskonzept an: er ist stark von Ezra Pound und dem ‚Imagist Movement‘ sowie von William Carlos Williams beeinflusst und hat mit seiner *Antología de la poesía norteamericana moderna* (1963) einen wichtigen Beitrag zur Vermittlung der modernen nordamerikanischen Lyrik geleistet<sup>14</sup>. Auch die Formel der ‚poesía

<sup>11</sup> Gespräch mit Ernesto Mejía Sánchez in Berlin, 4. 6. 1982. Eine Zusammenfassung seines Werkes, beginnend mit *Ensalmos y conjuros* (1947), liegt vor mit *Recolección a mediodía*, México D. F. 1980.

<sup>12</sup> Carlos Martínez Rivas, *La insurrección solitaria*, Costa Rica 1973. Zu Mejía Sánchez und Martínez Rivas vgl. J. E. Arellano, „Dos poetas nicaragüenses de la generación del 40“, in: *Cuadernos hispanoamericanos* 285 (1974), S. 619–627 und J. Ycaza Tigerino, *La poesía y los poetas de Nicaragua*, Managua 1958.

<sup>13</sup> E. Cardenal (Hg.), *Poesía nicaragüense*, Prólogo, S. VIII.

<sup>14</sup> vgl. auch I. Fraire, „Pound and Cardenal“, in: *Review* 18 (Fall 1976), S. 36–42.

impura“ ist in Lateinamerika nicht neu: Pablo Neruda spricht schon 1935 von einer „Dichtung, so unrein wie ein Tagesanzug“<sup>15</sup> und auch César Vallejo (1893–1938) hat vielfach alltagssprachliche Wendungen in kontrastiver Absicht in seine Lyrik aufgenommen. Der Kritiker Carlos Rincón bemerkt in seinem Aufsatz „Grundzüge der lateinamerikanischen Lyrik in den 60er Jahren“, daß mit Nicanor Parras ‚Antipoesie‘ eine Abkehr von Nerudas hymnischer und metaphernreicher Lyrik einsetzt und in der Tradition Vallejos eine alltagssprachliche Orientierung wieder aufgenommen wird<sup>16</sup>.

Ähnlich wie Nicanor Parra richtet sich Cardenal gegen eine metaphernreiche Lyrik:

Poesía interiorista, en cambio, es una poesía subjetivista, hecha sólo con palabras abstractas o simbólicas como: rosa, piel, ceniza, labios, ausencia, amargo, sueño, tacto, espuma, deseo, sombra, tiempo, sangre, piedra, llanto, noche . . .<sup>17</sup>.

Diese recht krude Einteilung in exterioristische und interioristische Dichtung erwächst bei ihm nicht aus einer poesieimmanenten Kritik, etwa an verbrauchten Metaphern, sondern aus einer neuen Funktionsbestimmung der Lyrik: Nur die exterioristische Lyrik sei in der Lage, die lateinamerikanische Realität auszudrücken, das Volk zu erreichen und revolutionär zu wirken<sup>18</sup>. Dabei grenzt Cardenal sich allerdings in seinem Vorwort zur Anthologie *Poesía cubana de la Revolución* unter Berufung auf Che Guevara vom sozialistischen Realismus ab, da dieser der Ästhetik des 19. Jh. verhaftet bleibe<sup>19</sup>. Ernesto Cardenal hat stets betont, daß er eine verständliche, zugängliche Lyrik schreiben wolle, eine Lyrik, die in der Lage sei, Botschaften zu vermitteln. Von der Macht des Wortes ist er überzeugt:

Me interesa la poesía, sí, y es lo que más hago, pero me interesa de la misma manera en que les interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión: para denunciar las injusticias, y anunciar que el reino de Dios está cerca.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> enthalten in P. Neruda, *Las furias y las penas y otros poemas*, Santiago de Chile 1947, zit. n. M. Hamburger, *Die Dialektik der modernen Lyrik*, München 1972, S. 290.

<sup>16</sup> C. Rincón, „Grundzüge der lateinamerikanischen Lyrik in den 60er Jahren“, in: *Welt im sozialistischen Gedicht*, Berlin 1974, S. 80–103; vgl. auch R. Pring-Mill, „The scope of Spanish-American Committed Poetry“, in: *Homenaje a Rodolfo Grossmann*, hg. v. S. Horl u. a., Frankfurt-Bern-Las Vegas 1977, S. 259–336, bes. S. 281; zum Verhältnis von Cardenal und Nicanor Parra vgl. R. Fernández Retamar, „Antipoesía y poesía conversacional en América latina“, in: *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Madrid 1971, S. 331–348, und A. Skármeta, „Nicanor Parra und Ernesto Cardenal. Ein Dichter, der die Menschen zum Zweifel, und einer, der sie zu Revolution und Hoffnung führt“, in: *Die Horen* 109/110 (1978), S. 39–53.

<sup>17</sup> E. Cardenal (Hg.), *Poesía nicaragüense*, Prólogo, S. IX.

<sup>18</sup> ebenda.

<sup>19</sup> E. Cardenal (Hg.), *Poesía cubana de la Revolución*, México D. F. 1976, S. 18.

<sup>20</sup> E. Cardenal, *La santidad de la revolución*, Salamanca 1976, S. 56.

Dieser Rückgriff auf das archaische Bild des prophetischen, göttlich legitimierten Wortes zeigt, daß es Cardenal weniger um die Abbildfunktion der Lyrik geht als um ihre appellative Kraft. Während die Antipoesie Parras von einer desillusionierten Spracherfahrung geprägt ist, resultiert der weitgehende Verzicht auf Metaphern im Exteriorismus nicht aus einem verlorenen Glauben an die Macht der Sprache, sondern aus dem Bemühen, ein breiteres Publikum zu erfassen. Daß der Dichter für Cardenal weiterhin eine herausragende Stellung einnimmt, zeigen einige Hinweise in seinen Gedichten. Die leitende Idee ist dabei, daß die offizielle politische Propaganda dem Volk die Sprache raube und daher alle Werke eines Dichters wichtig seien, auch die Liebesgedichte (vgl. in *Epigramas* z. B. „No ha leído, amor mío“), und daß die Dichter das Volk mit Worten schützen (vgl. in *Homenaje a los indios americanos* den Text „8 Ahau“). In den *Salmos* betet der Dichter stellvertretend für alle Unterdrückten, Gefangenen und Gefolterten zu Gott. In den letzten Zeilen von *Canto nacional* heißt es: „Desmentir a la AP, a la UP / ésa es también la misión del poeta.“<sup>21</sup> In „Apocalipsis“ aus der Sammlung *Oración por Marilyn Monroe* befiehlt ein Engel dem Dichter, seine Vision von atomarem Untergang und neuer Evolution der Menschheit aufzuschreiben.

Cardenals allzu schematische Einteilung in objektive, exterioristische und subjektive, interioristische Lyrik ist ausgehend von diesen Beispielen abzuschwächen. Ausgangspunkt, Stoff dieser Lyrik ist zwar die Außenwelt – ob es sich nun um Phänomene der Konsumgesellschaft handelt oder geschichtliche Ereignisse wie den Ausverkauf Nicaraguas an US-Unternehmen –, doch erscheint sie gefiltert durch den anklagenden, mitleidenden oder visionären Blick des Dichters. Die Betroffenheit gibt sich in Cardenals Gedichten allerdings meist eingebunden in die Vertretung einer Sache, eines politisch-religiösen Anliegens, sie will sich nicht als individuell zeigen. Symptomatisch hierfür ist die Widmung des *Canto nacional* an den FSLN, die sandinistische Befreiungsfront.

Zwei zentrale Anliegen werden in Cardenals Lyrikverständnis deutlich: einerseits schreibt er dem Dichter eine wichtige Rolle als Verkünder einer Botschaft, Prophet und Retter der Sprache zu, andererseits soll sich der Dichter in seiner Sprache nicht über das Volk erheben<sup>22</sup>. Die herausragende Stellung des Dichters als Visionär findet so gleichsam ihr Korrektiv im Verzicht auf eine besondere poetische Sprache.

<sup>21</sup> E. Cardenal, „Canto nacional“, in: ders., *Poesía escogida*, Barcelona 1975, S. 206.

<sup>22</sup> Schon 1949 hebt Cardenal den alltagsprachlichen Gestus der Lyrik von Carlos Martínez Rivas hervor: „Porque la poesía no es el idioma en traje de etiqueta, como algunos creen. Carlos Martínez Rivas demuestra que puede hablar como el vecino habla a su vecino. Escribe versos con la misma voz con que platica, sin esa pretensión estética de concurso de belleza que tienen ciertos escritores. Escribe versos como quien no los escribe, como quien nunca en su vida ha tenido la menor intención de escribir un verso, que es la mejor manera buena de escribir versos.“ (in: O. Cuadra Downing (Hg.), *Nueva poesía nicaragüense*, Madrid 1949, S. 95).

## Sprachliche Verfahren in Ernesto Cardenals Lyrik

Daß Lyrik sich nicht auf die Elaboration einer besonderen poetischen Sprache beschränken solle, expliziert Cardenal in einem Interview am Beispiel Ezra Pounds: seine Dichtung habe gezeigt, daß Lyrik die verschiedensten Sprechhaltungen und Sprachformen integrieren könne wie Erzählungen, Anekdoten, Zitate, Zeitungsnotizen, Witze, philosophische Reflexionen, politische Anklagen, statistisches Material und deshalb fähig sei, dieselbe Bandbreite zu erreichen wie Prosa<sup>23</sup>. In diesem Zusammenhang kommt Cardenal auf das Epos zu sprechen: Die Lyrik sei in den letzten Jahrhunderten in einen Verfallsprozeß geraten, der nur durch eine Rückbesinnung auf das Epos aufzuhalten sei. Cardenal will die Poesie aus dem Reservat des lyrischen Ich holen: Hinter der Reflexion zu Pound steht das Wunschbild einer Dichtung, die die Totalität der Welt erfassen soll. Dies erscheint jedoch nicht mehr möglich in einer einheitlichen Sprache; die Öffnung der Lyrik auf die Welt hat der Tatsache disparater Sprachformen und Diskurse Rechnung zu tragen. Die positiv bewertete Ausweitung der Sprachregister in der Lyrik kommt gleichzeitig Cardenals Anti-Elitarismus entgegen. Er will auch der Sprache der anderen Raum geben, was vor allem für die historischen Gedichtzyklen gilt, in denen sich die Stimmen der Vergangenheit (in meist nicht gekennzeichneten Zitaten) mit der Cardenals verweben.

Dem weitgehenden Verzicht auf Metaphern steht bei Cardenal somit die Vielfalt der Sprachregister gegenüber. Dies und die überwiegend narrative Sprachhaltung bedingen seine Tendenz zum langen Gedicht, vor allem in den Zyklen *El estrecho dudoso* (1966), *Homenaje a los indios americanos* (1969), *Canto nacional* (1973) und *Oráculo sobre Managua* (1973). Beispiele für den Bezug exterioristischer Lyrik zur Lebenswelt gibt Cardenal in seiner Einleitung der Anthologie *Poesía nicaragüense*: „Exteriorismo es cuando el poeta nos habla de un tractor Caterpillar D 4“<sup>24</sup>.

Er bezieht sich hier auf Coronel Urtechos Gedicht „Pequeña biografía de mi mujer“, doch auch seine eigene Lyrik ist voll von Eigennamen, Produktbezeich-

<sup>23</sup> Vgl. das Interview José Steinslegers mit Ernesto Cardenal: „Ernesto Cardenal: La meta común del cristianismo y el marxismo“, in: *Excelsior* (México D. F.), 15. 2. 1976, S. 3, zit. n. P. W. Borgeson, *The Poetry of Ernesto Cardenal*, Diss. Nashville (Tennessee) 1977, S. 111 f. Neben Borgeson ist aus der Sekundärliteratur zu Cardenal hervorzuheben: *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana* (ohne Hg.), Buenos Aires 1975; E. F. Elías, *Ernesto Cardenal: nuevo lenguaje, nueva realidad*, Diss. Tucson (Arizona) 1979; J. L. González-Balado, *Ernesto Cardenal, poeta, revolucionario, monje*, Salamanca 1978; W. B. Berg, „Ernesto Cardenal: Dichtung und/als Revolution“, in: *Iberoromania* N. F. 15 (1982), S. 97–125; R. H. Castagnino, „Ernesto Cardenal“, in: W. Eitel (Hg.), *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1978, S. 418–435; A. Dorfman, „Ernesto Cardenal ¡Todo el poder a Dios-Proletario!“ in: ders., *Ensayos quemados en Chile*, Buenos Aires 1974; J. M. Oviedo, „Ernesto Cardenal: Un místico comprometido“, in: *Casa de las Américas* (La Habana) 53, Jg. 9 (1969), S. 29–48.

<sup>24</sup> E. Cardenal (Hg.), *Poesía nicaragüense*, Prologo, S. VIII.

nungen, genauen Zeit- und Ortsangaben. Die Funktion dieser Situierung liegt in der Verstärkung der Authentizitätsillusion, im informativen Wert, aber auch im ästhetischen Kontrast. Signifikant ist dabei vor allem die Aufnahme von Elementen der Konsumwelt, von Leuchtreklamen, Werbeslogans und bestimmten Produkten nordamerikanischer Provenienz, die Reizwortcharakter haben: *Oráculo sobre Managua* beginnt mit einem Schnitt durch die Erdschichten des Slumviertels Acahualinca in Managua von den 7000 Jahre alten Fußspuren in der erkalteten Lava über Mayakeramiken bis zum Müll von zerbrochenen Coca-Cola-Flaschen und Goodyear-Reifen. In „Managua 6:30 pm“ aus der Sammlung *Oración por Marilyn Monroe* werden Leuchtreklamen poetisiert – „y un anuncio ESSO es como la luna“ – und abschließend reflektiert:

Las crueldades de esas luces no las defiendo  
Y si he de dar un testimonio sobre mi época  
es éste: Fue bárbara y primitiva  
pero poética.<sup>25</sup>

Ein weiteres häufig angewandtes Verfahren der Bezugnahme auf die Lebenswelt besteht in der Aufnahme von Zitaten, unter Verzicht auf poetische Bearbeitung des Sprachmaterials. Beispiele sind ein Zitat aus einem Vertrag der „United Fruit Company“ mit Honduras, das deren Praktiken exemplarisch enthüllt (*Hora 0*), ein Telex der AP mit Börsenmeldungen über den Fall der Zuckerpreise („Economía de Tahuantinsuyu“, aus: *Homenaje a los indios americanos*), Auszüge aus Berichten der von Somozas Nationalgarde Gefolterten (*Oráculo sobre Managua*), wörtliche Übernahmen aus Zeitungsartikeln, Funksprüche u. ä. Die Aufnahme dieses Sprachmaterials dient der Dokumentation und Information, unterstreicht die Textaussage, kann aber gleichzeitig auch als stilistischer Kontrast eingesetzt werden.

Das Verfahren semantischen Kontrastes beherrscht dabei nicht nur einzelne Textpassagen, sondern strukturiert auch größere Einheiten. Dies gilt etwa für die Verzahnung von religiösem „Diskurs“ und zeitgenössischer Sprache. Die in der Ausweitung der Sprachregister liegende Gefahr der Zersplitterung des Textes kann durch dieses strukturierende Muster aufgefangen werden. So sind die *Salmos* relativ einheitlich, da die Sprechsituation der biblischen Vorlage (Bitte, Flehen, Beschwören) beibehalten und nur die semantische Ebene aktualisiert wird.

Bienaventurado el hombre que no lee los anuncios comerciales  
ni escucha sus radios  
ni cree en sus slogans  
Será como un árbol plantado junto a una fuente.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> E. Cardenal, „Oración por Marilyn Monroe“, in: ders., *Nueva antología poética*, México D. F. 1980, S. 68.

<sup>26</sup> E. Cardenal, *Salmos*, Buenos Aires 1969, S. 9.

Und wo der biblische Psalmist Gott bittet, ihn vor den Verfolgern zu schützen, ruft das Ich der Psalmen Cardenals:

Librame Señor  
de la S.S. de la N.K.V.D. de la F.B.I. de la G.N.<sup>27</sup>

Durch die Überlagerung von biblischer und zeitgenössischer Sprache erreicht Cardenal einerseits eine Belebung religiöser Dichtung und nutzt andererseits die archaische Kraft der biblischen Sprache für die politische Anklage. Eine Vielzahl von Cardenals Texten sind in dieser Weise strukturiert; besonders deutlich „Oración por Marilyn Monroe“ im gleichnamigen Band und „Apocalipsis“ (ebenfalls in *Oración por Marilyn Monroe*), dessen Reiz in der Verknüpfung der Sprachhaltung biblischer Prophezeiungen mit naturwissenschaftlichen Termini liegt:

y el primer ángel tocó la sirena de alarma  
y llovió del cielo Estroncio 90  
Cesio 137  
Carbono 14<sup>28</sup>

Die Gedichtzyklen *Homenaje a los indios americanos*, *El estrecho dudoso* und *Canto nacional* haben das Anliegen, die Geschichte der Indianer und der mittelamerikanischen Staaten von den Mayakulturen über die Conquista bis zur Somoza-Diktatur poetisch aufzuarbeiten. Charakteristisch ist auch hier die Verknüpfung verschiedener semantischer Ebenen: Texte aus Chroniken, Auszüge aus dem *Chilam Balam* und *Popul Vuh*, aus Reden nordamerikanischer Indianerhäuptlinge vermischen sich mit fiktiven oder realen zeitgenössischen Zitaten, Begriffe verschiedener geschichtlicher Epochen werden kombiniert; Cardenal spricht z. B. von den Nazi-Azteken, vergleicht den Inka Atahualpa mit Stalin, unterschiebt indianischen Propheten Flower-Power-Sprüche („Make love not war“). Beschreibungen von Mayaarchitektur und -keramiken, die zum Teil in archäologischer Terminologie gehalten sind, werden kontrastiv aufgeladen durch Vergleiche mit modernen Massenprodukten:

Mediocres las esculturas de los templos  
incensarios de mal barro, poroso; y hechos en moldes;  
dioses en serie, mass production, assembly line, Henry Ford<sup>29</sup>

Der Kontrast wird verstärkt durch den Wechsel in die englische Sprache, die Cardenal häufig in Fragmenten benutzt, wenn er Phänomene der Konsumgesellschaft und politische Eingriffe der USA in Mittelamerika aufzeigen will. Die Collage-

<sup>27</sup> ebenda, S. 15. G. N. = Guardia Nacional Somozas. Die Verwendung der Abkürzungen der verschiedenen Staatspolizeien und Geheimdienste ist ein extremes Beispiel der semantischen Aktualisierung.

<sup>28</sup> E. Cardenal, *Nueva antología poética*, S. 79.

<sup>29</sup> E. Cardenal, *Homenaje a los indios americanos*, Santiago de Chile 1970, S. 46.

Technik, die Cardenal in der Kombination unterschiedlichen Sprachmaterials verwendet, hebt die historische Distanz von indianischen Hochkulturen und Moderne im Text auf. Cardenal will nicht nur historisches Wissen vermitteln, sondern in der Darstellung der alten Kultur den überzeitlichen Konflikt von Utopie und Ausbeutung aufzeigen; Blütezeit und Niedergang der Mayakultur sind für ihn daher mittels der Antithese von Agrarkommunismus und Totalitarismus beschreibbar.

Auf syntaktischer Ebene fällt der Prosastil vor allem der narrativ-epischen Zyklen auf. Cardenal verwendet generell den freien Vers, wobei allerdings durch Vokalassonanzen im Versinneren und am Versende mehrfach klangliche Verbindungen entstehen<sup>30</sup>. Die Zeilenlänge variiert stark, in den narrativ-epischen Zyklen dominiert der lange Vers. Eingestreute Filmtitel, politische Parolen, Reklamesprüche sowie bestimmte ideologische Leitbegriffe werden durch Großbuchstaben hervorgehoben. Der Prosastil behält im allgemeinen die alltagssprachliche Syntax bei; er kann Nebensatzkonstruktionen umfassen, beschränkt sich jedoch meistens auf kurze Kernsätze mit Subjekt-Prädikat-Objekt-Abfolge. Als Stilmittel verwendet Cardenal häufig iterative Anschlüsse mit ‚y‘ in Anlehnung an die biblische Sprache oder um dem Text epische Breite zu verleihen. Längere politische oder moralphilosophische Reflexionen werden oft durch Dialoge oder fiktive Gesprächsfetzen in Frage- und Ausruffform aufgelockert, die zum Teil betont kolloquial gehalten sind. In ermüdender Weise reiht *Viaje a Nueva York* Dialoge aus Gesprächen Ernesto Cardenals mit nordamerikanischen Freunden aneinander; das Gedicht wirkt wie eine oberflächliche Überarbeitung von Tagebuchnotizen und Gedächtnisprotokollen. In den neueren langen Gedichten „Epístola a José Coronel Urtecho“ und „Epístola a monseñor Casaldáliga“, die in Briefform an reale Adressaten gerichtet sind, wird die Gesprächsform zur tragenden Struktur: der Gesprächspartner wird in der 2. Person angesprochen und z. B. an seine Position in früheren Gesprächen erinnert, was dem Text den Charakter eines Dialogs gibt. Daneben verwendet Cardenal jedoch auch Bauformen, in denen die normalsprachliche Syntax aufgelöst ist, vor allem Substantiv- und Infinitiv-Objekt-Reihungen. Durch Großschreibung und graphische Anordnung mit Leerräumen werden die einzelnen Elemente häufig voneinander abgesetzt; wie Majakowski macht Cardenal vom versetzt fallenden Vers Gebrauch. Insgesamt dominiert allerdings die normalsprachliche Syntax. Satzpartikel-Reihungen sind häufig in einen Kernsatz eingeschoben bzw. auf ihn rückführbar, wobei die Lektüre im Zuordnungsvorgang wiederholt durch die graphische Anordnung erleichtert wird. (vgl. „Economía de Tahuantinsuyu“, in: *Homenaje*). Vermutlich hat Cardenal bewußt auf größere Veränderungen der normalsprachlichen Syntax verzichtet, um das Verständnis der semantischen Überlagerungen und der oft assoziativen Gedankenführung zu erleichtern.

<sup>30</sup> Vgl. W. B. Berg, „Ernesto Cardenal: Dichtung und/als Revolution“, S. 116f. und 120f.

Inwieweit kann man nun Cardenal als alltagssprachlichen Lyriker bezeichnen? Fest steht zunächst einmal, daß er sich explizit zur Alltagssprache bekennt, zumal er in der „Epístola a José Coronel Urtecho“ schreibt:

Fue un esfuerzo heroico el suyo para que le entendieran  
no obstante la inflación y devaluación del lenguaje  
en el lenguaje de todos los días, que es también el de la poesía,  
los gerentes de empresa.<sup>31</sup>

Diese Stelle faßt anschaulich die beiden Seiten von Cardenals Verhältnis zur Alltagssprache zusammen: Kritik der inflationären, verschmutzten Sprache („Como un río de Cleveland que ya es inflamable / el lenguaje, también polucionado“<sup>32</sup>) und positive Wertung der Alltagssprache als Sprache der Lyrik. Die Zwiespältigkeit dieses Verhältnisses zur Sprache bereitet insofern keine Probleme, als der Verursacher der Sprachverschmutzung ausmachbar ist: es sind die internationalen Banken und der CIA („También hay crímenes de la CIA en el orden de la semántica“<sup>33</sup>). Der Dichter ist aufgerufen, die Wörter wieder aufzuwerten, die Sprache zu reinigen und so auf dem Gebiet der Sprache einen ähnlichen Guerillakampf zu führen wie die sandinistische Befreiungsfront. Die Neubelebung der Sprache (Deautomatisierung<sup>34</sup>) ist generell ein zentrales Anliegen der Lyrik, wobei allerdings die dafür verwendeten sprachlichen Mittel divergieren. Cardenal weist die Möglichkeit der Deautomatisierung durch neue Analogiebildungen, etwa durch Metaphern, zurück und propagiert stattdessen ein Ideal sprachlicher Kargheit. Die Sprache soll in seiner Sicht eher durch Reduktion und eine Annäherung der Lyrik an dokumentarische Genres gereinigt werden:

(La poesía como poster  
o como film documental  
o como reportaje.)<sup>35</sup>

Eine dokumentarische Lyrik müßte sich an den Rahmen der Alltagssprache halten. Ist dies bei Cardenal der Fall? Wo liegen – zusammenfassend gesehen – die Übereinstimmungen und die Abweichungen?

1. Die stärkste Übereinstimmung liegt in der Verwendung der Umgangssprache in fiktiven Redesituationen (Gesprächsfetzen, Kurzdialoge): kolloquiale Wendungen wie „y qué más“ und Vulgarismen („jodido“, „hijueputa“, „mierda“, „carajo“ usw.) markieren dies deutlich.

<sup>31</sup> E. Cardenal, „Epístola a José Coronel Urtecho“, in: ders., *Nueva antología poética*, S. 275.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 283.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 284.

<sup>34</sup> Vgl. R. Kloepfer, *Poetik und Linguistik*, München 1975, S. 44–55.

<sup>35</sup> E. Cardenal, „Epístola a José Coronel Urtecho“, S. 284.

2. Mit der Aufnahme von „rohem“ Sprachmaterial – Reklame, Slogans, Produktbezeichnungen, Zeitungszitaten, Eigennamen (realer Personen, z. B. von US-Präsidenten) – wird der Text in der Alltagswelt situiert.
3. Die weitgehend normalsprachliche Syntax verbindet Cardenals Lyrik ebenfalls mit der Alltagssprache.

Gleichwohl überschreitet Cardenals Lyrik die Alltagssprache in der Aufnahme wissenschaftlicher Termini, in Zitaten historischen Sprachmaterials aus Chroniken und Mayatexten, in Zitaten anderer Dichter, in der Anlehnung an die biblische Sprache und der teilweise sehr abstrakten, reflektierenden Sprache.

Darüber hinaus liegt eine Differenz zur Alltagssprache in der Kombination heterogenen Sprachmaterials, in der Verschränkung semantischer Bereiche, die jeweils für sich genommen durchaus der Alltagssprache angehören können, aber in ihrer Zusammenfügung ungewöhnlich bis befremdlich wirken. Dieses Kombinationsverfahren hat seine Entsprechung in Cardenals synkretistischer Idee, daß Kommunismus und Christentum dasselbe Ziel haben: „Comunismo o reino de Dios en la tierra que es lo mismo.“<sup>36</sup>

Seit dem Sieg der Sandinisten und seiner Ernennung zum Kulturminister im Sommer 1979 kommt Ernesto Cardenal nur wenig dazu, Lyrik zu schreiben. Möglicherweise liegt es einfach an diesem Zeitdruck, daß seine neuesten Gedichte wieder relativ kurz sind. Themen sind nun der Sieg der Sandinisten, die eigene Rückkehr aus dem Exil, die Bedeutung der Befreiung, der Revolution und des Aufbaus einer neuen Gesellschaft. Diese Texte sind – bis auf die Zeileneinteilung – vielfach rein alltagssprachlich. Cardenal sieht heute als Kulturminister seine Aufgabe vor allem darin, dafür zu sorgen, daß die Kultur für jedermann zugänglich wird. Im Bereich der Literatur liegt ihm dabei besonders an der Einrichtung von Dichterwerkstätten. Entscheidende Erfahrungen für dieses kulturpolitische Experiment einer Basiskultur sammelte Cardenal während seiner 10jährigen Tätigkeit als Priester auf dem entlegenen Inselarchipel Solentiname im Nicaragua-See.

### Die Bauernlyrik von Solentiname

Auf die Idee, in Solentiname eine Dichterwerkstatt einzurichten, kam Ernesto Cardenal erst durch die venezolanische Dichterin Mayra Jiménez, die in Costa Rica und Venezuela Lyrikwerkstätten für Kinder eingerichtet hatte. Sie hielt sich wegen der bevorstehenden ersten Offensive der Sandinisten (1977) nur wenige Monate in Solentiname auf und führte nach der Zerstörung der Kommune durch die Guardia Nacional 1977 die Dichterwerkstatt im Exil in Costa Rica weiter. Da

<sup>36</sup> E. Cardenal, „Canto nacional“, in: ders., *Poesía escogida*, S. 203.

einige jüngere Sandinisten, die ebenfalls Mitglieder der Dichterwerkstatt waren, einen bewaffneten Angriff auf die Kaserne der Nationalgarde in San Carlos durchführten und die Solentinamer daraufhin starken Repressalien ausgesetzt waren, gingen viele Bauern aus Solentiname nach Costa Rica ins Exil; andere schlossen sich der Guerilla an. Obwohl die Dichterwerkstatt auf Solentiname selbst nur kurz und im Exil natürlich unter ungünstigen Bedingungen arbeitete, sind erstaunlich viele Gedichte entstanden; die Anthologie *Poesía campesina de Solentiname* enthält knapp 200 Texte von 23 Bauerndichtern, darunter 5 Kindern. Die ersten Sitzungen dienten der gemeinsamen Lektüre, Erklärung und Diskussion von Gedichten nicaraguanischer Dichter wie José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal, Leonel Rugama, später wurde auch internationale Lyrik gelesen. Mayra Jiménez betont, daß die Bauern selbst zu dichten anfangen, ohne daß sie die einzelnen dazu aufforderte<sup>37</sup>.

Die Gedichte aus Solentiname haben überwiegend die Natur zum Gegenstand. Es sind Gedichte der konkreten Wahrnehmung, Momentaufnahmen von Stimmungen der Stille und der Stürme auf dem See, Beobachtungen natürlicher Prozesse wie der Veränderung der Jahreszeiten, des Wachstums und der Reife. Die einzelnen Naturphänomene werden genau benannt: der Malinche- und Guabobaum, die Seeschildkröten und Haie, und vor allem die Vögel: Güis, Reiher, Guardabarranco, Zenzontle, Kolibri, Zanate, Tijule. In vielen Gedichten erscheint der Mensch als Beobachter nicht. Die Gedichte weisen in der Konzentration auf die Wahrnehmung manchmal Ähnlichkeiten mit Haiku-Lyrik auf. So auch das folgende Gedicht:

Una garza va despacio  
moviendo perezosamente sus alas  
viéndose  
retratada sobre la calma del lago.<sup>38</sup>

Auch wo das Ich einbezogen wird, behält die Natur Selbständigkeit, sie wird nie zum bloßen Stimmungsrequisit. Naturphänomene werden nicht im metaphorischen Sinn gebraucht. Andererseits nimmt der Leser manchmal am Entstehungsprozeß einer Metapher teil, so am Schluß von „Las garzas“ von Alejandro Guevara: „Una garza de largo / se puede confundir con una virgen“<sup>39</sup>. Auch hier bleibt allerdings der Bezug zur Wahrnehmung erhalten. Im Gefühlsausdruck sind die Gedichte sehr karg, wirken aber oft gerade durch Aussparung. Olivia Silvas Gedicht „Ya es verano“ ist hierfür typisch: der Anfangszeile „Ya es verano yo estoy en el

<sup>37</sup> Mayra Jiménez in ihrem Vorwort zu: *Poesía campesina de Solentiname*, hg. v. Ministerio de Cultura, Managua 1980, S. 7–10; E. Cardenal, Eröffnungsrede zum Dichterseminar in Palacagüina, in: C. Rincón/K. Tebbe (Hg.), *Nicaragua – vor uns die Mühen der Ebene*, S. 166–169.

<sup>38</sup> Bosco Centeno, „Una garza“, in: *Poesía campesina de Solentiname*, S. 51.

<sup>39</sup> Alejandro Guevara, „Las garzas“, ebenda, S. 101.



exilio“ folgt eine Beschreibung der blühenden Bäume Solentinames im Sommer und der lakonische Schluß „y yo / sigo en el exilio.“. „Yo sigo“ wird durch diese Sparsamkeit gegenüber „estoy“ intensiviert und erhält im Gesamtkontext die Konnotation sehnsüchtigen Wartens<sup>40</sup>. Gefühle werden, wo sie sich nicht mittelbar aus der Situation ergeben (z. B. Abwesenheit des/der Geliebten), in alltags-sprachlicher Ausdrucksweise benannt (z. B. „ich bin einsam“, „ich bin traurig“).

Die Gedichte sind insgesamt stark auf konkrete Situationen bezogen, teils mit genauen Zeit- und Ortsangaben, mit Eigennamen und Zitaten aus Gesprächen. Stoff ist der Alltag: ob es nun die Nachtgeräusche der Vögel sind, die Feste mit der Kommune Ernesto Cardenas, die Straßenhändler in San Carlos, Neonreklamen in San José (Costa Rica), das Maiswaschen am Seeufer, die Ankunft der Boote, das Fischen oder das Leben in der Guerilla: es gibt keine Realitätsbereiche, die als unpoetisch ausgegrenzt werden. Oft wirken die Gedichte wie eine ungefilterte Wiedergabe des Erfahrungsmaterials, vor allem die Texte aus der Guerilla. In „Después de la emboscada“ beschreibt Iván Guevara den Rückzug nach einem Scharmützel: den Regen, den Marsch durch Schlamm und Wasser in der Dunkelheit. Es folgt die Zeile: „Sólo un guerrillero piensa escribir un poema“; dann wieder die Schilderung von Regen, Hunger, Stechmücken und Müdigkeit bis zum Befehl anzuhalten. Am Schluß steht die Frage eines Genossen: stimmt es, daß du Dichter bist<sup>41</sup>? Die Ambiguität von „Sólo un guerrillero“ („Nur ein Guerillero“) erweitert die Aussage über die Schilderung einer persönlichen, von anderen geteilten Situation hinaus und suggeriert eine notwendige Beziehung zwischen Guerillakampf und Lyrik, die sich etwa so umschreiben läßt: nur ein Guerillakämpfer besitze in vergleichbaren Situationen die Kraft, an das Schreiben von Gedichten zu denken. In Elvis Chavarrías Gedicht „San Carlos“, einem der anschaulichsten Beispiele für die Verarbeitung von Wahrnehmungsangeboten aus der Lebenswelt, werden optische und akustische Eindrücke von der Stadt San Carlos am Nicaragua-See aneinandergereiht:

#### SAN CARLOS

El agua cae sobre los techos corroidos.  
Una vieja dice: pescado frito, pescado frito.  
Perros, gatos, chanchos, en la calle bien sucia.  
Un carretón con una campanilla, y un viejo:  
a ver, a ver, aquí están los conos.  
Cantinas, barberías, billares  
gasolineras, comiderías, putales.  
Golondrinas, chayules, moscas, tufo,  
mercadeo, más tufo, más mercadeo, cagadas,

<sup>40</sup> Olivia Silva, „Ya es verano“, ebenda, S. 140.

<sup>41</sup> Iván Guevara, „Después de la emboscada“, ebenda, S. 85.

tufo, Somoza en un afiche cagado de golondrinas.  
Cordeles repletos: sábanas, camisas, pantalones, blusas,  
el golpe de las mujeres: pon pa, pon pa,  
lavando, y siguen lavando.  
Los mamones, las manzanas, los mangos, el queso, el vajo,  
la sandía, el fresco helado, la horchata.  
Más mercadeo, más chayules, golondrinas,  
más cagadas, más afiches.<sup>42</sup>

Neutrale, positiv und negativ konnotierte Wahrnehmungsbereiche werden wie durch eine Linse gebündelt vermischt, wobei sich gegen Ende der ersten Hälfte die negativen Impulse so häufen, daß das Somoza-Plakat auch ohne explizite Wertung als Gipfelpunkt des Abstoßenden vermittelt wird. Wiederholungen unterstreichen dies rhythmisch und geben dem Text eine Struktur. Die detaillierte Aufschlüsselung des semantischen Bereichs ‚Nahrungsmittel‘ hat hier eine wichtige Funktion: zum einen sorgt sie referentiell für den Eindruck von Fülle, zum anderen verhindert sie kontrastiv, daß die Negativimpulse von „Fliegen“, „Gestank“, „Kacke“, im Kontext der Erwähnung von Somoza als gängige, automatisierte Metaphern einer bestimmten politischen Rhetorik wahrgenommen werden. Die Verbellipsen unterstreichen den Eindruck visueller und auditiver Simultaneität. Insgesamt ist die Häufung von Wahrnehmungen und die Aufzählung konkreter Gegenstände ein Merkmal der Lyrik aus Solentiname. Interpretationen des Wahrgenommenen werden im allgemeinen nicht gegeben, sondern – in den besseren Texten – suggeriert. Sozialkritik wird als Beobachtung konkreter Situationen und ohne direkte Anklage vermittelt. So beschreibt Gloria Guevara in „El pueblo en miseria“ Kinder bei der Suche nach brauchbaren Gegenständen auf einer Müllhalde, wobei der Titel des Gedichts der einzige Kommentar ist.

In der Dichterwerkstatt von Solentiname haben auch Kinder geschrieben. Ihre Gedichte sind Natur- und Tierbeobachtungen, aber auch kurze Reflexionen zum Unterschied von Arm und Reich, über die Lyrik und die Revolution. Der 11jährige Jonny Chavarría schreibt zum Thema ‚Glück‘:

#### FELIZ

Feliz me siento porque tengo a mis padres  
Feliz me siento porque sé leer.  
Y feliz me siento porque soy poeta.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Elvis Chavarría, „San Carlos“, ebenda, S. 34.

<sup>43</sup> Jonny Chavarría, „Feliz“, ebenda, S. 173.

## Das Experiment der Dichterwerkstätten

Die Dichterwerkstätten – ‚talleres de poesía‘ – sind keine spezifisch nicaraguanische Erfindung; auch in anderen lateinamerikanischen Ländern, z. B. Argentinien, existieren – vor allem im universitären Bereich – vergleichbare Gruppen, die sich der Lektüre von Lyrik und der Diskussion der von den Mitgliedern verfaßten Texte widmen. Während diese Gruppen im allgemeinen durch Privatinitiative entstehen, bilden sie in Nicaragua seit dem Amtsantritt von Ernesto Cardenal einen festen Bestandteil der ‚offiziellen‘ Kultur und werden vom Kulturministerium institutionell als ein Bereich der neuen Volkskultur (‚cultura popular‘) gestützt, deren Entwicklung das Hauptanliegen der Kulturpolitik seit 1979 ist. Das Kulturministerium hat sich dabei folgende Ziele gesteckt:

- Abbau des Gefälles zwischen der dünnen Schicht der Gebildeten und der Masse des Volkes
- Beteiligung des Volkes an der Kultur in produktiver Weise
- Aufbau einer revolutionären Nationalkultur als Schutz gegen die Einflüsse des nordamerikanischen ‚Kulturimperialismus‘.

Gemäß der volksculturellen Orientierung sind die Mitglieder der ca. 50 Dichterwerkstätten<sup>44</sup> Bauern, Angestellte, Handwerker, Arbeiter, Hausfrauen, Dienstboten, Studenten und Schüler. Die Gruppen arbeiten in den Gemeinden, den neuen Volkskulturzentren, in Fabriken und zu einem großen Teil in den Streitkräften, d. h. im sandinistischen Heer, der Polizei und in den Milizen. Professionelle Dichter sind in der Entwicklung der Dichterwerkstätten nicht beteiligt – im Unterschied zu den kubanischen ‚talleres literarios‘ –, neue Gruppen werden im allgemeinen durch Mitglieder schon bestehender Dichterwerkstätten in engem Kontakt mit dem Kulturministerium ins Leben gerufen.

Aus kulturpolitischen Gründen werden von offizieller Seite die Texte der Dichterwerkstätten gleichberechtigt neben die Lyrik professioneller Dichter gestellt. Daß Kunst von einer dünnen Schicht professioneller Künstler erzeugt wird, ist für Ernesto Cardenal keine gegebene Tatsache, sondern eher eine Fehlentwicklung. Sein Kulturbild hat gleichzeitig archaische und utopische Züge: so weist er darauf hin, daß in den primitiven Gesellschaften jeder Dichter ist und erinnert an die

<sup>44</sup> Gespräch mit Mayra Jiménez in Managua, 18. 11. 81. Die gesammelten Daten reichen nur bis Herbst 1982; Probleme, an neueres Material heranzukommen, entstanden vor allem dadurch, daß die Kulturzeitschrift *Nicaráuac* wegen der ökonomischen Notlage ihr Erscheinen 1983 einstellte und die anderen nicaraguanischen Zeitungen in Deutschland kaum erhältlich sind. Zur nicaraguanischen Kulturpolitik vgl. S. Kleinert, „Kulturpolitik in Nicaragua“, in: *Iberoamericana* 16/17 (1983), S. 131–148. – Zu den Dichterwerkstätten vgl. auch den Aufsatz von C. Pailler, „Poésie populaire et révolution au Nicaragua“, in: *Iris* 1 (1981), S. 35–61 (Hg. v. Centre de Recherche sur les Littératures Ibériques et Ibéro-Américaines Modernes, Université Montpellier). Claire Pailler hebt in den ‚talleres‘-Gedichten vor allem die Spontaneität und den politischen Aspekt hervor; die Problematik, daß die Gedichte zu „un langage objectif et, à la limite, totalement dénotatif“ (S. 47) tendieren, wird demgegenüber weniger beachtet.

Marxsche Idee der Aufhebung der Arbeitsteilung im Kommunismus<sup>45</sup>. Der Akzent seines Kunstbegriffs liegt nicht auf dem Werk als abgeschlossenem Ganzen und seinen ästhetischen Strukturen – als engagierter Lyriker lehnt Cardenal die Vorstellung einer reinen Kunst sowieso ab –, sondern auf dem kreativen Prozeß und der kommunikativen Intention des Kunstwerks. Dennoch sieht Cardenal die Dichterwerkstätten durchaus in der Tradition der nicaraguanischen Dichtung: ihre Erarbeitung literarischer Techniken sei vergleichbar mit der unter nicaraguanischen Dichtern stets praktizierten Weitergabe des Wissens einer Dichtergeneration an die nächste. Er glaubt, daß für lyrisches Schreiben dasselbe handwerkliche Instrumentarium gelte wie für das Verfassen von Liebesbriefen, Reden, Theaterstücken und Zeugenberichten<sup>46</sup>. An der Vorstellung, daß das Schreiben von Lyrik wie ein Handwerk gelehrt werden könne, läßt sich wohl am besten die Diskrepanz zu einem europäischen Kunstverständnis ablesen, das – in der Tradition des Symbolismus – die ästhetische Leistung der Lyrik danach bemißt, inwieweit vorgegebene Sprach- und Dichtungsstrukturen negiert, transformiert und wieder zu neuen, je spezifischen Strukturen aufgebaut werden.

Mayra Jiménez charakterisiert die Arbeit an der Schreibtechnik folgendermaßen: Beschränkungen in thematischer Hinsicht gibt es nicht, die kollektiven Diskussionen dienen der Erarbeitung literarischer Bildung in der Rezeption der nicaraguanischen und modernen nordamerikanischen Lyrik und stilistischen Korrekturen. Gearbeitet wird an der Vermeidung von Rhetorik und verbrauchten Metaphern<sup>47</sup>. Oft wird zunächst ein Entwurf in Prosa geliefert, der später nach Bereinigung von überflüssigen Wörtern in freie Verse eingeteilt wird. Die Gedichte werden individuell geschrieben, die gemeinsame Arbeit dient einer größeren Konkretisierung und Präzision im Ausdruck, sowie der Diskussion der sozialen Relevanz der Gedichte, was nicht in einem engen Sinn zu verstehen ist: die Texte aus den Dichterwerkstätten sind keine Agitationslyrik. Vorbild ist der Stil des Exteriorismus. Es wird großer Wert gelegt auf Verständlichkeit; das Problem, daß dabei Ausdrucksmöglichkeiten beschnitten werden können, scheint Mayra Jiménez nicht zu sehen (wohl aber Kritiker des Konzepts der Dichterwerkstätten in Nicaragua). Im Stil weisen die Gedichte wenig Unterschiede zur Lyrik aus Solentiname auf. Metaphern fehlen fast völlig, die Syntax wird gegenüber der Alltagssprache wenig verändert, häufig wird die umgangssprachliche Anrede ‚vos‘ statt ‚tú‘ verwendet. Die Gedichte haben im allgemeinen keine abgeschlossene Form; in den längeren Gedichten sind Auslassungen oder Hinzufügungen vorstellbar, ohne daß sie die Gesamtaussage zerstören würden. Gegenüber der Lyrik aus So-

<sup>45</sup> E. Cardenal, „La literatura de la Revolución“, in: „Ventana“, Kulturbeilage von *Barricada* (Managua), 25. 7. 81, S. 3.

<sup>46</sup> E. Cardenal, Eröffnungsrede zum Dichterseminar von Palacaguina, in: C. Rincón/K. Tebbe (Hg.), *Nicaragua – vor uns die Mühen der Ebene*, S. 167.

<sup>47</sup> Gespräch mit Mayra Jiménez in Managua, 18. 11. 81; vgl. auch R. Pring-Mill, „Poesía de la Nueva Nicaragua“, in: *Nicaráuac* 6 (1981), S. 150–155.

lentiname zeigen die Gedichte der Dichterwerkstätten eine stärkere Tendenz zum Narrativen und Dokumentarischen, was mit der Thematik zusammenhängen könnte. Naturgedichte sind weniger stark vertreten als in der Lyrik aus Solentiname, häufig sind dagegen Gedichte auf Gefallene des Bürgerkrieges, Eindrücke von der Rückkehr der Befreiungskämpfer nach dem Sieg über Somoza, Szenen aus der Alphabetisierungskampagne und dem neuen Aufbau. Die Tendenz zum Dokumentarischen ist aus der Tatsache erklärbar, daß ganz neue Erfahrungen – die für die Schreibenden häufig traumatischen Charakter hatten, wie z. B. der Tod von Angehörigen und Mitkämpfern – verarbeitet wurden. Der zeitliche Abstand von Erlebnis und Niederschrift ist vermutlich in den meisten Fällen gering. Zugrundegelegt wird stets ein persönliches Erlebnis; die Gedichte beanspruchen keine Allgemeingültigkeit. Wieweit die dargestellten Erfahrungen als verbindlich für einen größeren Kreis anzusehen sind, bleibt dem Leser überlassen. Von Europa aus kann man kaum einschätzen, ob diese Verallgemeinerung in der Rezeption erfolgt; es wäre insofern denkbar, als die dargestellten Erlebnisse in ähnlicher Form von einer Vielzahl von Nicaraguanern geteilt wurden. Der Anspruch auf Repräsentation des Kollektivs ist im Text selbst nicht enthalten, auch die Appellstruktur politischer Lyrik fehlt im Durchschnitt. Die Gedichte enthalten zwar häufig eine Anrede an ein Du, das jedoch stets ein konkretes Gegenüber ist und meist mit dem Eigennamen benannt wird. Obwohl sich die Gedichte stark auf politisch-geschichtliche Ereignisse beziehen (Befreiungskampf, Sieg, sandinistischer Aufbau), fehlen wichtige Merkmale politischer Lyrik: sie sprechen nicht im Namen einer Klasse und fordern nicht zu politischer Reflexion oder Aktion auf. Dennoch verstehen sich die Teilnehmer der Dichterwerkstätten sehr wohl als proletarische Dichter oder besser gesagt als Volksdichter. Die scheinbare Inkongruenz löst sich auf: da sie selbst Teil des Volkes sind, haben es die Dichter nicht nötig, ihre Lyrik mit dem Anspruch zu legitimieren, im Namen des Volkes zu sprechen, wie häufig engagierte Dichter bürgerlicher Herkunft.

Nehmen wir ein Beispiel aus dem thematischen Bereich des Guerillakampfes:

JUAN ERRE

Era un 8 de junio cuando vos caíste muerto  
a la orilla de una barricada.  
Sólo recuerdo como quedó tu cuerpo  
tu cara charneleada.  
Sólo recuerdo cuando te miré.  
Me acerqué a vos y lloré lloré lloré.  
Agarré tu fusil  
y seguí de frente.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Xiomara Espinoza Masís, „Juan Erre“, in: M. Jiménez (Hg.), *Poesía en taller*, Managua, Ministerio de Cultura, o. J., S. 27.

Syntax und Semantik (bis auf das ausgefallene „charneleada“) sind alltagssprachlich. Allerdings zeigt dieses Beispiel auch, daß das Kriterium der Alltagssprachlichkeit stets nur heuristisch ist und nicht im Sinne einer absoluten Koinzidenz angewendet werden kann: der Text enthält poetische Verfahren, die in einem linguistischen Frequenzvergleich z. B. mit Zeitungstexten ins Auge fallen würden. Da sind etwa die Assonanzen am Zeilenende (*muerto/cuerpo*, *barricada/charneleada*, *miré/lloré*) und innerhalb der Zeile (3. Zeile), die Wiederholungen (*sólo recuerdo*, *lloré*) und die Verbhäufung in den letzten drei Zeilen, die den Eindruck von Dynamik vermittelt. Die Zeileneinteilung ist funktional im Hinblick auf die jeweilige Aussage – was nicht für alle Texte aus den Dichterwerkstätten gilt – und zeigt ein Bemühen um Rhythmus. Insgesamt ist die sprachliche Gestaltung der Aussage komprimiert und weist gegenüber der Alltagssprache einen höheren Grad an Ökonomie auf.

Ein weiteres Merkmal der Lyrik aus den Dichterwerkstätten ist die häufige Überschneidung von Themenbereichen im Text: die Gedichte der Erinnerung an den Guerillakampf sind beispielsweise zu einem Großteil gleichzeitig Liebesgedichte; die sprachliche Gestaltung ist dabei einheitlich. So stellen die Gedichte den Schnittpunkt von privatem Leben und geschichtlichem Ereignis dar. Dies ist nicht als bewußtes Konstruktionsprinzip zu deuten, sondern als Reflex der tatsächlich gelebten Erfahrung. Man kann annehmen, daß in der sprachlichen Gestaltung auch bei den Teilnehmern der Dichterwerkstätten eine Transformation der gelebten Erfahrung stattfindet, doch schlägt sie sich in sehr viel geringerem Maß im Text nieder als bei ‚professionellen‘ Dichtern. Mayra Jiménez sieht gerade darin die Stärke der Dichterwerkstätten: sie hebt hervor, daß zwischen Alltagssprache und der Sprache der Texte kein Unterschied bestehe, und charakterisiert sie u. a. folgendermaßen: „Es una poesía directa y profunda, es la vida del pueblo con su lenguaje“<sup>49</sup>. Auch die Bedenken, daß die Lyrik der Dichterwerkstätten zu stark an geschichtliche und persönliche Ereignisse gebunden sei, wendet sie positiv: damit werde die Lyrik zu einem einzigartigen Zeugnis der sandinistischen Revolution<sup>50</sup>. Mayra Jiménez begreift die Lyrik der Dichterwerkstätten als eine Form der Geschichtsschreibung und als eine neue Epik. Daß sie von daher die Tendenz zum Dokumentarischen und Narrativen fördert, liegt auf der Hand. Ihre Bewertungskriterien – sprachliche Einfachheit, Verständlichkeit, thematische Authentizität – verdanken sich trotz Berufung auf den ‚exteriorismo‘ wohl weniger ästhetischen Präferenzen als dem politisch begründeten Bemühen um eine volksnahe Dichtung. Wenn sie von der im Exil entstandenen Lyrik aus Solentiname sagt: „se mantuvo la calidad literaria, es decir, su función política“<sup>51</sup>, so spricht aus dieser direkten Gleichsetzung von ästhetischem Wert und Engagement ein wenig ent-

<sup>49</sup> *Poesía libre* 2 (1981), S. 1.

<sup>50</sup> Gespräch mit Mayra Jiménez in Managua, 18. 11. 81.

<sup>51</sup> M. Jiménez, Vorwort zu *Poesía campesina de Solentiname*, S. 10.

wickeltes Problembewußtsein. Allerdings bezieht sich Mayra Jiménez in derartigen Äußerungen ausschließlich auf die Volksliteratur.

Daß Mayra Jiménez und die Dichterwerkstätten in ihrer ausschließlichen Festlegung auf die Alltagssprache zur Zielscheibe der Kritik wurden, erstaunt nicht; interessant ist allerdings, daß die Kritik von sandinistischen Dichtern ausging, die selbst stark alltagssprachlich schreiben. Kontrahenten in dem Streit, der recht heftige Formen annahm und im Februar 1982 sogar höchste politische Repräsentanten zur Stellungnahme veranlaßte, waren auf der einen Seite Mitglieder der Schriftstellerunion in der „Asociación sandinista de trabajadores de la cultura“ (ASTC) und auf der anderen Seite das Kulturministerium und die Dichterwerkstätten. Die in der ASTC zusammengeschlossenen Autoren hatten schon vor dem Sieg über Somoza publiziert, hatten als Mitglieder der Mittel- und Oberschicht auch weit größere Bildungschancen als die neuen Dichter aus dem Volk und konnten die internationale Lyrik rezipieren, soweit dies in Nicaragua möglich war; sie repräsentieren innerhalb der pro-sandinistischen Kulturbewegung den professionellen Sektor, was nicht bedeutet, daß sie von ihrer Lyrik leben können. Die Mitglieder der Schriftstellerunion der ASTC sind zu einem großen Teil als Journalisten und Kulturfunktionäre tätig.

Die ASTC-Dichter warfen dem Kulturministerium vor, in den Dichterwerkstätten einseitig die exterioristische Linie durchzusetzen und in der Beurteilung der Texte ästhetische Kriterien weitgehend fallen zu lassen. Die Debatte, die erst im Februar 1982 mit einem Kompromißvorschlag von Juntamitglied Sergio Ramírez vorläufig endete, wurde von beiden Seiten sowohl mit politischen als auch ästhetischen Argumenten geführt<sup>52</sup>. Während Coronel Urtecho und Ernesto Cardenal schlicht erklärten, die Lyrik aus den Dichterwerkstätten sei gut, wenn auch sicher nicht die einzig mögliche Art von Lyrik, begründete Carlos Martínez Rivas seine Parteinahme genauer: er befürwortet die „simplicidad anti-retórica“ der Dichterwerkstätten gegenüber der traditionellen nicaraguanischen Auffassung, für die Lyrik nicht eine kulturelle Arbeit, sondern „efusión sentimental“ aus einem unreflektierten kathartischen Impuls heraus sei, ohne Rücksicht auf die Leserrezeption<sup>53</sup>. Diese Argumentation zeigt bereits, daß die Diskussion sich nicht darauf verkürzen läßt, den Verteidigern der Dichterwerkstätten liege das Volk am Herzen und ihren Kritikern die Lyrik.

Ein Artikel aus dem kritischen Lager, „Entre la realidad y la fantasía, quedemosnos con las dos“ der Dichterin Gioconda Belli, der leider von den Dichter-

<sup>52</sup> Wichtige Dokumente der Debatte sind die Artikel „Entre la libertad y el miedo“, in: „Ventana“, *Barricada*, 7. 3. 81; die Antwort der Dichterwerkstätten darauf in „Ventana“, *Barricada*, 14. 3. 81, S. 7; José Coronel Urtechos Statement in „Ventana“, *Barricada*, 28. 3. 81; E. Galeano, „La Revolución como Revelación“, in: *Nicaráuac* 6 (1981), bes. S. 111.

<sup>53</sup> Vgl. sein Statement in: „Nuevo Amanecer Cultural“ (Kulturbeilage des *Nuevo Diario*, Managua), 5. 4. 81, S. 10.

werkstätten nicht beantwortet wurde, geht den Konflikt von der ästhetischen Seite her an. Dabei zeigt sich zunächst eine Empfindlichkeit gegenüber der Wertung von Mayra Jiménez, die Lyrik aus Solentiname sei frei von „imágenes metafísicas“ und „babosadas literarias“<sup>54</sup>. Unter „babosada“ – so Gioconda Belli – verstehe Mayra Jiménez offensichtlich jede imaginative, metaphorische, elaborierte Sprachverwendung. Der Verzicht auf „imágenes“ aber bedeutet Gioconda Belli zufolge eine Negation des Wesens der Lyrik: die Originalität eines Dichters bestehe gerade im je besonderen Überschreiten der engen Grenzen der Alltagssprache. Ihrer Einschätzung nach lassen es die Gedichte aus den Dichterwerkstätten an Originalität fehlen: in dem gleichen Stil aller Autoren seien individuelle Unterschiede nicht auszumachen. Von diesem Negativresultat der Dichterwerkstätten ausgehend entwickelt Gioconda Belli eine längere Verteidigung der Metapher, was auch deshalb bemerkenswert ist, weil ihre eigene Schreibweise relativ metaphorisch ist. Die Metapher sei das älteste Mittel der Bereicherung sprachlichen Ausdrucks und häufig in der Volkssprache anzutreffen; zu meinen, die Arbeiter-Dichter seien unfähig zur Entfaltung eines differenzierten, komplexen Stils, bedeute, in populistischen Simplismus zu verfallen. Gioconda Belli lehnt eine „realistische“ Sprachverwendung, die sich in bloßer Abbildung erschöpfe, dezidiert ab. Sie sieht den Ursprung der kommunikativen Funktion der Lyrik – die auch der Exteriorismus stark betont – in einer spezifischen Realitätserfahrung des Dichters<sup>55</sup>. Abgesehen von der Verteidigung der Metapher dürfte in dieser Betonung der subjektiven Erfahrung des Dichters ein wesentlicher Unterschied zu Mayra Jiménez liegen, die den Dichterwerkstätten die Funktion zuschreibt, ausgehend vom persönlichen Erlebnis die kollektive Erfahrung zu erfassen. Der Artikel zeigt, daß eine engagierte Dichterin wie Gioconda Belli, die wegen Unterstützung des FSLN im Gefängnis saß, sich durch das Auftreten einer kollektiven, stark alltagssprachlichen Lyrik veranlaßt sehen kann, die subjektiven Bedingungen und formalen, sprachlichen Besonderheiten der Lyrik gegenüber der Alltagssprache zu verteidigen. Sie argumentiert dabei aus der Perspektive des individuellen künstlerischen Schaffens und der Differenz der Lyrik zur Alltagssprache und lehnt daher das Rezept, nach dem in den Dichterwerkstätten geschrieben wird, als Einschränkung der dichterischen Phantasie ab. Dahinter steht wohl auch die Befürchtung, daß der Stil der Dichterwerkstätten zur Norm erklärt werden könnte; schließlich verfügen die Dichterwerkstätten aufgrund der Klassenzugehörigkeit ihrer Mitglieder über eine unmittelbare politische Legitimation und geben dies in ihrem Selbstverständnis auch zu erkennen.

Eine vermittelnde Position nahm in dem Konflikt Sergio Ramírez ein, der als Mitglied der dreiköpfigen Regierungsjunta, des höchsten Exekutivorgans Nicara-

<sup>54</sup> M. Jiménez, Vorwort zu *Poesía campesina de Solentiname*, S. 8.

<sup>55</sup> Gioconda Belli, „Entre la realidad y la fantasía quedemosnos con las dos“, in: „Ventana“, *Barricada*, 21. 3. 81, S. 9.

guas, automatisch die Rolle eines Schiedsrichters innehat. Er unterscheidet zwischen Massenkultur und individueller künstlerischer Produktion: als Teil der Massenkultur hätten die Dichterwerkstätten nur begrenzt die Aufgabe, neue Dichter mit eigenem Profil zu entdecken, da die Funktion der Massenkultur auch darin liege, eine neue Sensibilität zu wecken, schöpferische Kräfte im Volk zu fördern, kulturelle Traditionen zu beleben, neue ideologische Werte und eine zeitgenössische und umfassende Sicht der Kultur zu verbreiten. Die Funktion der ASTC-Dichter umreißt er dagegen als die einer künstlerischen Avantgarde, deren Aufgabe darin bestehe, die individuelle, professionelle Literaturproduktion in formaler und thematischer Hinsicht auf der Höhe der Zeit zu halten, wobei er nachdrücklich die völlige Freiheit der Kunst garantiert<sup>56</sup>. In der Debatte sind auch Hinweise auf eine Krise im Selbstverständnis der ASTC-Dichter erkennbar. Man hatte erwartet, daß mit der Machtübernahme der Sandinisten die Lyrik einen großen Aufschwung nehmen werde und ist nun enttäuscht, da die jüngsten Texte wenig neue Impulse enthalten. Die Unbekümmertheit der Dichterwerkstätten um die ‚professionelle‘ Lyrik mag zusätzlich desorientierend wirken. In ihrem Anspruch an das eigene Schaffen scheinen die ASTC-Dichter zu übersehen, daß mit dem Sieg über Somoza die Funktion engagierter Lyrik unklar geworden ist: mit der Diktatur ist der negative Bezugspunkt entfallen. Eine Kritikfunktion gegenüber dem Sandinismus auszuüben, ist weit schwieriger, da die ASTC-Dichter Anhänger der neuen Regierung sind. Sie wollen sich positiv auf den Sandinismus und die Massenkultur beziehen, ohne zu revolutionären Hofdichtern zu werden, was einen Perspektivwechsel bedeutet, der in so kurzer Zeit wohl kaum produktiv verarbeitet werden kann.

### Die engagierten Lyriker des professionellen Kultursektors

Das Selbstverständnis eines großen Teils der nicaraguanischen Autoren war geprägt durch ihre Opposition gegenüber dem Somoza-Clan. José Coronel Urtecho bemerkt dazu, daß die Somozas und das Establishment einen Krieg gegen die Dichter geführt hätten<sup>57</sup>. Auch auf Seiten der Dichter wurde nicht nur mit Worten gekämpft: 1956 erschoss Rigoberto López Pérez den ersten Somoza und kam bei dem Attentat selbst ums Leben. Der Tod des jungen Dichters und Guerilleros Leonel Rugama 1970 in einem aufsehenerregenden Straßenkampf hatte Signalwirkung: einige Autoren schlossen sich daraufhin aktiv dem Befreiungskampf an.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, daß sich in den 60er Jahren die engagierte Schriftstellergruppe ‚Frente Ventana‘ um Sergio Ramírez und Fernando Gordillo gegenüber der kurzlebigen, bohemienhaften ‚Generación traicio-

<sup>56</sup> Rede von Sergio Ramírez, in: „Ventana“, *Barricada*, 7. 2. 82, S. 6.

<sup>57</sup> J. Coronel Urtecho, Vorwort zu: Edwin Castro, *Y si no regresaría*, Costa Rica 1979, deutsch in *Pflasterstrand* (Übs. Tom Koenigs), Frankfurt a. M., Sonderheft Nicaragua, 27. 9. 80, S. 5.

nada‘ durchsetzte, die sich die nordamerikanische Beat-Generation zum Vorbild nahm und auf die politische Situation Nicaraguas nicht einging<sup>58</sup>.

Der alltagssprachliche Stil vieler Gedichte aus den 60er und 70er Jahren ist häufig in Zusammenhang mit dem politischen Anliegen zu sehen. Ein Beispiel bietet die Lyrik von Ernesto Gutiérrez (geb. 1929), der in *Temas de la Hélade* (1973) eine Lyrik voll Anspielungen auf die antike Mythologie schreibt, während er in *Poemas políticos* (1970) stark alltagssprachlich orientiert ist. In Leonel Rugamas Gedicht „La tierra es un satélite de la luna“, in dem die Kosten des nordamerikanischen Raumfahrtprogramms dem Hunger der Bewohner des Slumviertels Acahualinca in Managua gegenübergestellt werden, unterstreicht die einfache Sprache die Aussage des Textes; die erste Hälfte stellt die Kostenprogression des Apollo-Raumfahrt-Programms in einfachen Satzreihungen dar:

El apolo 2 costó más que el apolo 1  
el apolo 1 costó bastante. (Z. 1/2)

[. . .]  
El apolo 9 costó más que todos juntos  
junto con el apolo 1 que costó bastante. (Z. 15/16)

Die zweite Hälfte verfolgt in der gleichen Struktur die Verschlechterung der Lebensbedingungen in Acahualinca:

Los bisabuelos de la gente de acahualinca tenían menos  
[hambre que los abuelos  
Los bisabuelos se murieron de hambre. (Z. 17/18)  
[. . .]  
Los hijos de la gente de acahualinca no nacieron por hambre  
y tienen hambre de nacer, para morirse de hambre. (Z. 24/25)

Die Schlußzeile verknüpft die beiden Teile:

Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna.  
(Z. 26)

Da Leonel Rugama im Alter von 21 Jahren starb, ist sein lyrisches Werk nicht sehr umfangreich; es hat jedoch große Bedeutung für die nachfolgende Generation, für die er eine Identifikationsfigur ist<sup>59</sup>.

Gegenwärtig ist das dichterische Geschehen im ‚professionellen‘ Sektor geprägt von einer Generation, die um 1950 geboren wurde und in den 70er Jahren ihre ersten Werke veröffentlichte. Auffallend ist, daß in dieser Generation relativ viele Frauen schreiben und auch in repräsentativen Positionen vertreten sind, z. B. Rosario Murillo als Präsidentin der ASTC. Da die Bedeutung der einzelnen Autoren

<sup>58</sup> J. E. Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense*, S. 66f.

<sup>59</sup> Leonel Rugama, *Poemas*, Managua 1981, S. 21–23.

noch schwierig einzuschätzen ist, kann die folgende Auswahl keinen repräsentativen Anspruch erheben; der Anhaltspunkt für die Auswahl war die Häufigkeit der Publikation in nicaraguanischen Zeitungen und der Bekanntheitsgrad im eigenen Land. Die in der ASTC organisierten Autoren dieser Gruppe schreiben Gedichte, die in der Syntax nahe an der Alltagssprache bleiben. Auf semantischer Ebene läßt sich ein Bemühen um neue Metaphern erkennen, die allerdings stets verständlich bleiben und manchmal etwas rhetorisch wirken. Die ASTC-Dichter sind wie die Dichterwerkstätten auf Verständlichkeit bedacht. Im Unterschied zu deren dokumentarischer Lyrik erheben die Texte der ASTC-Dichter jedoch Anspruch auf Allgemeingültigkeit; die Ebene der unmittelbaren Erfahrung wird verlassen. Als Beispiel dafür kann die Charakterisierung der Revolution in einem kurzen Gedicht von Vida Luz Meneses (geb. 1945) dienen:

EN EL NUEVO PAIS

El dolor ha sido reto  
y el porvenir esperanza  
construimos como escribiendo un poema  
creando, borrando y volviendo a escribir.<sup>60</sup>

Wo konkrete Begebenheiten aus dem Alltag aufgenommen werden, geschieht dies in explizierender Absicht. Rosario Murillo (geb. 1951) gibt in „Es cierto que estamos construyendo el mundo“ (1981) Beispiele für den Konflikt zwischen poetischer Imagination und politischer Alltagsarbeit. Das Gedicht beginnt mit einer Art von Stoßseufzer:

Quién me dará ahora permiso  
para ausentarme de las cinco reuniones de esta tarde

Der Grund dieses Wunsches: der Sprecherin fehlen in einem Gedicht noch die richtigen Worte. Diese Situationsdarstellung wird im folgenden ausgeweitet: es wird eine Opposition aufgebaut zwischen all den konkreten Beispielen materieller Not in Nicaragua, die ein Engagement fordern, und der Forderung eines Gedichtes, die in den letzten Zeilen in Form einer Frage sich dennoch behauptet:

quién va a creer en la exigencia de un poema, que también  
[nos reclama  
como si fuera lo único en el mundo  
como si lo estuviera inventando.<sup>61</sup>

Strukturierende Frageformen wie „quién entendería“ oder „a quién le cuento“ heben die appellative Intention des Gedichtes hervor; die referentielle Ebene der Be-

<sup>60</sup> Vida Luz Meneses, „En el nuevo país“, in: *Nicaráuac* 1 (1980), S. 123.

<sup>61</sup> Rosario Murillo, „Es cierto que estamos construyendo el mundo“, in: „Ventana“, *Barricada*, 26. 9. 81, S. 14.

standsaufnahme der materiellen Probleme Nicaraguas tritt zurück gegenüber der offengehaltenen Spannung eines doppelten Anspruchs an die Sprecherin, was den Leser in stärkerem Maße beteiligt als dies bei der Mehrzahl der Texte aus den Dichterwerkstätten der Fall ist.

Zur Veranschaulichung allgemeiner Aussagen werden häufig Vergleiche herangezogen. So wird z. B. in „Tanto nos amaron“ (1980) von Francisco de Asís Fernández die Revolution mit einem neugeborenen Kind verglichen. Die Verknüpfung dieser konventionellen Metapher mit dem politischen Symbol der Faust verriet ein Bemühen um Ausdruck, bleibt jedoch rhetorisch, da sie in sich nicht stimmig ist:

Abrí los ojos  
Empuñá tu mano.  
No es tiempo aun de extender los dedos  
y dejarlos descansar flácidos,  
sobre este presente, que como a un niño  
todavía se le va la cabeza para atrás,  
tiene tierna la moyera.<sup>62</sup>

Im weiteren Verlauf des Gedichtes wird der appellative Leserbezug zugunsten einer narrativen Sequenz aufgegeben, die im exterioristischen Stil eine exemplarische Episode aus dem Befreiungskampf schildert.

Mit umgangssprachlichen Wendungen, die die Kernaussage „logramos bajar el cielo a la tierra“ kontrastiv anreichern, operiert Julio Valle-Castillo (geb. 1952) in seinem Gedicht „Así es la cosa“ (1979):

ASI ES LA COSA

Los hombres ya reclaman, como derecho  
inalienable, establecer, aquí en la tierra,  
su reino celeste. *Enrique Heine*

No jodan, si aquí en Nicaragua las estrellas están al alcance  
[de las manos  
Las 7 Cabritas que suben y bajan y brillan y brincan sobre el  
[Cerro de Catarina  
Las Pupilas de Santa Lucía, los vértices del Arado  
te las puedes meter en la bolsa de reloj o de la camisa.  
Claro está que costó y cuestan un ojo de la cara,  
un güevo y la mitad del otro, medio Masaya, León y medio,  
[Estelí entera  
pero logramos bajar el cielo a la tierra.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Francisco de Asís Fernández, *En el cambio de estaciones*, Managua 1981, S. 130f.

<sup>63</sup> Julio Valle-Castillo, „Así es la cosa“, in: *Nicaráuac* 1 (1980), S. 115.

Interessant ist hier, daß alltagssprachliche Wendungen wie „costar un ojo de la cara“ und „costar un güevo y la mitad del otro“, die Muttersprachlern zufolge bereits weitgehend automatisiert sind, durch den referentiellen Bezug auf die Opfer des Befreiungskampfes deautomatisiert und in ihrer Anschaulichkeit aktualisiert werden. Alltagssprachliche Idiomatik erweist sich hier als besonders treffendes Ausdrucksmittel – aber eben nur dadurch, daß die ursprüngliche Denotation wieder lebendig wird.

Gioconda Belli bleibt in ihren politischen Gedichten der Alltagssprache relativ nahe, während die erotischen Texte eine stärkere metaphorische Bearbeitung aufweisen: diese Einteilung ist allerdings nicht absolut zu setzen, da auch in den erotischen Gedichten Hinweise auf den Befreiungskampf enthalten sind und die politische Thematik stark aus der Perspektive des persönlichen Erlebens gestaltet wird. Das Gedicht „Huelga“ in *Línea de fuego* (1978) ist in normalsprachlicher, sehr einfacher Syntax geschrieben, wobei das einleitende „Quiero una huelga“ 3 der 4 Strophen strukturiert. Die Abweichung von der Alltagssprache liegt in der Ausweitung auf andere semantische Bereiche, z. B. in „una huelga de ojos, de manos y de besos“<sup>64</sup>. Die Lyrik von Gioconda Belli bewegt sich oft am Schnittpunkt von persönlicher Erfahrung und geschichtlichem Prozeß, allerdings in anderer Form als bei den Mitgliedern der Dichterwerkstätten. Während diese das Erlebnis schildern und sich dabei auf die Wahrnehmung konzentrieren, geht es Gioconda Belli um den Ausdruck von Gefühlen, um die subjektive Verarbeitung von einschneidenden Erlebnissen. Themen in *Línea de fuego* sind der Schmerz über die Trennung von ihren Kindern, die sie bei ihrer Flucht in Nicaragua zurücklassen mußte, Hoffnung und Warten im Exil, Liebe und Erotik, die Sehnsucht nach Nicaragua und der Kampf gegen die Diktatur; die Gedichte sind überwiegend aus der Perspektive des betroffenen Ich geschrieben, z. B. die folgende zweite Strophe aus „Yo fui una vez una muchacha risueña“:

Ahora,  
yo soy una mujer que no conoce la tierra donde vive,  
sin amor, sin risa, sin nicaragua,  
soy una poeta  
que escribe a escondidas  
en oficinas serias y casas de huéspedes,  
soy una muchacha que llora  
debajo de un paraguas  
cuando la muerde el recuerdo,

<sup>64</sup> Gioconda Belli, *Línea de fuego*, La Habana 1978, S. 10. Für *Línea de fuego* hat Gioconda Belli den „Premio Casa de las Américas“ erhalten.

soy una madre que añora la alegría de sus hijas:  
Ahora,  
soy un canto de lluvia y de nostalgia,  
soy de ausencia.<sup>65</sup>

Abweichend von der Konzeption des ‚exteriorismo‘ schreibt Gioconda Belli subjektive Lyrik und verbindet die Exil- und Revolutionsthematik mit den klassischen lyrischen Themen Liebe, Trauer, Schmerz, Sehnsucht.

In der Präsenz des lyrischen Ich und der Konzentration auf die expressive Funktion des Textes hebt sich die Lyrik von Gioconda Belli deutlich von den Texten der Dichterwerkstätten ab; mit dem Kriterium der Nähe zur Alltagssprache allein läßt sich der Unterschied der beiden Positionen dagegen nicht erfassen. Obwohl Gioconda Belli der Konzeption der Dichterwerkstätten skeptisch gegenübersteht und den Anspruch der Lyrik auf Überschreitung der Alltagssprache verteidigt, plädiert sie in einem programmatischen Gedicht für eine stärkere Bezugnahme des Dichters auf die Außenwelt und die Massen:

#### OBLIGACIONES DEL POETA

Fuiste privilegiado para el dolor y la alegría,  
hijo del mar y la tormenta,  
hecho para buscar tesoros en pantanos y desiertos,  
Tu legado fue el desmedido amor,  
la confianza, la ingenuidad,  
la sombra de los chilamates,  
el trino de los zenzontles negros.

Ahora el fondo de la tierra  
emana electricidad para cargar tu canto  
se desparraman los poemas en las caras sudorosas  
y en las ávidas manos sosteniendo cartillas y lápices;  
ahora no tienes más que cantar lo que te rodea,  
el suave diapasón  
de las ardientes voces  
de la multitud.<sup>66</sup>

Zugleich zeigt dieser Text meiner Meinung nach in sprachlicher Hinsicht eine Tendenz, der gegenüber das Bemühen des Exteriorismus um Alltagssprachlichkeit verständlich wird. Die Metaphern sind – vor allem im 2. Teil – präzis und schwer, der verordnete Bezug auf das Volk wird konterkariert von einer Rhetorik, die sich in ausgesuchten Klischees gefällt. So erinnert die Elektrizitätsmetapher,

<sup>65</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>66</sup> Gioconda Belli, „Obligaciones del poeta“, in: „Ventana“, *Barricada*, 26. 9. 81, S. 14.

zudem noch beschwert durch das Erdinnere, in Verbindung mit „caras sudorosas“ und „ávidas manos“ an die Metaphorik der Arbeitswelt im sozialistischen Realismus, und die letzten 3 Zeilen klingen auch in lateinamerikanischen Ohren pathetisch. Die exterioristische Kritik der Metapher ist zwar in ihrer Einseitigkeit abzulehnen, doch sollte man nicht übersehen, daß Metaphern ohne ästhetische Notwendigkeit peinlich wirken.

Zusammenfassend lassen sich folgende Unterschiede der ‚professionellen‘ engagierten Lyrik gegenüber den Dichterwerkstätten festhalten:

- die Dichter beziehen sich im Text weniger auf konkrete Erlebnisse als auf Sinn- und Problemstrukturen und erheben einen erhöhten Anspruch auf Allgemeingültigkeit
- die Gedichte sind stärker gefühls- als ereignisbezogen und zielen auf den Ausdruck der Subjektivität ab, während die Teilnehmer der Dichterwerkstätten überwiegend dokumentarisch berichten
- die Gedichte sind weniger narrativ, sondern häufig reflektierend und appellativ
- sie sind stärker strukturiert und zeigen im syntaktischen, semantischen und pragmatischen Bereich eine größere Variationsbreite als die Lyrik der Dichterwerkstätten, ohne jedoch die Nähe zur Alltagssprache aufzugeben.

Die alltagssprachlich orientierte Lyrik in Nicaragua umfaßt somit gegenwärtig verschiedene Formen von der epischen Dichtung Ernesto Cardenals – die unterschiedliche Sprachhaltungen integriert – und der expressiven Lyrik Gioconda Bellis bis zu den einfachen, narrativ-dokumentarischen Texten aus Solentiname und den Dichterwerkstätten. Nach Cardenal verlangt der Exteriorismus die Entscheidung für die Alltagssprache aus inner- und außerliterarischen Gründen: er wendet sich gegen eine metaphernreiche, poetische Sprache und will durch die Lyrik auf die Außenwelt im Sinne einer revolutionären Veränderung bewußtseinsfördernd einwirken. Dabei wird dem Dichter eine herausragende Funktion als Prophet und Beschützer des Volkes zugesprochen.

Während der Bezug auf die Alltagssprache in diesem Fall als bewußter, poetologisch reflektierter Schritt zu sehen ist, sind bei den Dichterwerkstätten ästhetische Präferenzen nicht anzunehmen. Da die Schreibenden Laien ohne nennenswerte literarische Kenntnisse sind, reflektiert die Alltagssprache der lyrischen Texte hier in viel größerem Maß die eigene Lebenswelt. Die Grenze von literarischem und dokumentarischem Text ist in der Lyrik der Dichterwerkstätten weitgehend aufgehoben, was sich auch in der Funktionsbestimmung niederschlägt, daß diese Texte eine neue Art von Geschichtsschreibung sein wollen. Die alltagssprachliche Orientierung der Dichterwerkstätten nährt sich aus mehreren Quellen: für die Schreibenden ist sie das ursprüngliche Mittel, sich auszudrücken, bei den Verantwortlichen im Kulturministerium hingegen erklärt sich die Wertschätzung der Alltagssprache aus den allgemeinen Zielen der Kulturpolitik, das Volk in der Entwicklung der eigenen Kreativität zu fördern, und aus der Parteinahme für den Ex-

teriorismus. Nachdem mit dem Auftreten der Dichterwerkstätten der traditionelle Stellvertretungsanspruch des engagierten Dichters fragwürdig geworden ist, befinden sich die Dichter der ASTC gegenwärtig in einer Übergangssituation. Möglicherweise wird sich ein Teil dieser Dichter in Zukunft mehr der internationalen Lyrik und komplizierten Gedichtstrukturen zuwenden, was durchaus im Einklang mit offiziellen Funktionsbestimmungen des professionellen Kultursektors stehen würde. Bisher geht allerdings erst ein junger Lyriker, Juan Chow (geb. 1956), in die Richtung der hermetischen Lyrik – wobei auch er sich als sandinistischer Revolutionär versteht.

Somit steht die alltagssprachliche Orientierung der Lyrik in Nicaragua zwar im großen und ganzen im Zusammenhang mit dem politischen Engagement der Dichter, dies läßt jedoch im Einzelfall durchaus noch Spielraum für divergierende Positionen.