



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Emanzipatorische Poesie: Zwischen Diaspora und
Avant-Garde“

verfasst von / submitted by

Conrad Meissner

Angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of Master (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 067 805

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Individuelles Masterstudium Globalgeschichte

Beutret von / Supervisor:

Dr. Dr. Amadou-Lamine Sarr

this page intentionally left blank

Dir, mir fremder Student, der Du
unwahrscheinlicher Weise über meine
Arbeit stolperst.

Danksagung

Zuallererst möchte ich meinem Betreuer Amadou-Lamine Sarr danken, der mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand und besonders zu Anfang meiner Arbeit meine wirren Themenwechsel gelassen mitgemacht hat. Vielen Dank. Weiter gilt mein Dank meinen Kommilitonen und Freunden, die mich die letzten zwei Jahre begleitet und gestützt haben. Vielen Dank, Linus, Isabela, Zoe, Viridiana, Gaia, Paul, Aman und Ari. Es waren verrückte zwei Jahre, hätte ich vorher gewusst, was kommt, ich hätt's nicht gemacht, aber Gott, bin ich froh, dass es kam, wie es gekommen ist. Ohne euch, aber, wäre es nicht gegangen. Ein besonderer Dank auch an meinen Freund und Mitbewohner Carlito. Der Austausch mit dir hat mich durch dieses letzte Semester gebracht. Vielen Dank an dich, Mědičí, dafür dass Du noch alle meine Stimmungsschwankungen ausgehalten hast – ich könnte das nicht. Zu guter Letzt möchte ich ganz herzlich meiner Familie danken, meinem Bruder, Byron, meinem Vater, Jochen und meiner Mutter, Petra. Die direkte und harte, aber vor allem liebevolle Kritik, die ich von Euch bekomme, hat mir noch immer geholfen, das Beste aus mir rauszuholen. Vielen Dank.

Abstract

In my thesis I pursue the question, in how far the three poets Langston Hughes, Nicolás Guillén and Léon-Gontran Damas were part of a transnational diasporic movement between the two World Wars and how they propagated their political aspirations for colonial and Black emancipation through their poetry. Which literary techniques do they incorporate into their poetry in order to link their political activism to their poetic writing? Which influence did other modern currents, such as André Breton's surrealism or the ideal of the "écrivain engagé" as propagated by Jean-Paul Sartre have on their creative work? This question is relevant to the research of Global Studies as it attempts to link three poets across their particular French, English and Spanish language barriers. Instead of looking at each poet only within their particular national, colonial or linguistic framework, my work seeks to relate their efforts across the "gaps of translation" that emerge when one contrasts and compares their work before the historical background of the 1930s. After sketching an overview of the theoretical complexities of the term "diaspora" and its academical merits and pitfalls, I give an overview of the most prominent Black-Francophone journals of the 1930s and relate them to the Avant-Gardist writings of the time, such as Surrealism, the writings of the Harlem Renaissance and Jean-Paul Sartre's conception of the "écrivain engagé". Then, before this historical background, I employ a biographical approach in 'accompanying' the three protagonists of my thesis, Hughes, Guillén and Damas, on their poetic endeavors, emphasizing the moments of encounter and exchange among them. I analyze a selection of poems, speeches and journal articles written by and on the three poets in order to comprehend their political vision, where there is overlap and where disagreement between them and how they realize their specific political ideals poetically. What emerges is a multi-faceted landscape of the Black intelligentsia during the Interwar period, as well as a complicated narrative of transatlantic exchange.

Abstrakt

In meiner Arbeit gehe ich der Frage nach, inwieweit die drei Dichter Langston Hughes, Nicolás Guillén und Léon-Gontran Damas Teil einer transnationalen Diaspora-Bewegung zwischen den beiden Weltkriegen waren und wie sie ihre politischen Bestrebungen für die koloniale und Schwarze Emanzipation in ihrer Dichtung propagierten. Welche literarischen Techniken setzen sie in ihren Gedichten ein, um ihren politischen Aktivismus mit ihrem poetischen Schreiben zu verbinden? Welchen Einfluss hatten andere moderne Strömungen, wie der Surrealismus von André Breton oder das von Jean-Paul Sartre propagierte Ideal des "écrivain engagé", auf ihr Schaffen? Diese Frage ist für die Forschung der Global Studies relevant, da sie versucht, drei Dichter über ihre jeweiligen französischen, englischen und spanischen Sprachgrenzen hinweg miteinander zu verbinden. Anstatt jeden Dichter nur innerhalb seines jeweiligen nationalen, kolonialen oder sprachlichen Rahmens zu betrachten, versucht meine Arbeit, ihre Bemühungen über die "Übersetzungslücken" hinweg in Beziehung zu setzen, die entstehen, wenn man ihr Werk vor dem historischen Hintergrund der 1930er Jahre kontrastiert und vergleicht. Nachdem ich einen Überblick über die theoretische Komplexität des Begriffs "Diaspora" und seine akademischen Vorzüge und Fallstricke skizziert habe, gebe ich einen Überblick über die wichtigsten Schwarz-französischen Zeitschriften der 1930er Jahre und setze sie in Beziehung zu avantgardistischen Schriften dieser Zeit, wie dem Surrealismus, den Schriften der Harlem Renaissance und Jean-Paul Sartres Konzept des "écrivain engagé". Vor diesem historischen Hintergrund begleite ich die drei Protagonisten meiner Arbeit, Hughes, Guillén und Damas, auf ihrem poetischen Weg und betone die Momente der Begegnung und des Austauschs zwischen ihnen mit einem biografischen Ansatz. Ich analysiere eine Auswahl von Gedichten, Reden und Zeitschriftenartikeln, die von und über die drei Dichter geschrieben wurden, um ihre politische Vision zu verstehen, wo es Überschneidungen und wo Unstimmigkeiten zwischen ihnen gab und wie sie ihre spezifischen politischen Ideale

poetisch umsetzen. Es entsteht eine facettenreiche Landschaft der Schwarzen Diaspora und eine komplizierte Erzählung über den trans-atlantischen Austausch zwischen Europa und den Amerikas.

Inhalt

Danksagung.....	3
Abstract.....	4
Abstrakt.....	5
Einleitung	8
1 Theoretischer und Historischer Hintergrund	14
1.1 Diaspora: Ein Theoretisches Konzept	14
1.2 Der Surrealismus und die Schwarze Diaspora	23
1.2.1 Légitime Défense	31
1.2.2 La Revue du Monde Noir / The Review of the Black World	34
1.2.3 L'Étudiant Noir	37
1.3 Jean-Paul Sartre und der „écrivain engagé“	39
2 Poetische und Politische Begegnungen	48
2.1 Situierung der Quellen	48
2.2 „Havana Nights“: Guillén und Hughes erste Begegnungen.....	51
2.3 Damas und seine <i>négritude</i>	78
2.4 Der Spanische Bürgerkrieg	87
3 Zusammenfassung und Fazit.....	95
Bibliographie	98
Primärquellen	98
Sekundärquellen	104

Einleitung

Vom 26. bis zum 29. März 2023 fand in Wien die Europäische Gas-Konferenz statt, und parallel dazu die studentisch-organisierte Gegenveranstaltung „Power to the People Conference“. Persönlich war ich neben der Einführungsveranstaltung nur bei einem weiteren Event, einer Diskussionsrunde angeleitet von Latein-Amerikanischen Aktivist*innen über Extraktionismus in den Amerikas. Aber das reichte, um mich nachhaltig zu beschäftigen. Teilweise unter Tränen berichteten die Veranstalter von den verheerenden Schäden, die Fracking in der Natur, in Gemeinden und bei der Gesundheit der Menschen verursache. Schließlich erhob ich mich und stellte die Frage, die mich als Dichter mit engen persönlichen Bindungen zum Globalen Süden schon lange umtrieb: „Welche Aufgabe hat Poesie für den politischen Wandel?“

Manch kritische Stimmen aus allen Richtungen des politischen Spektrums möchten als Antwort vielleicht konstatieren: „Gar keine! Lyrik, das ist nichts als Tag-Träumerei, Hans-Guck-in-die-Luft-Geschwafel, kurzum: Zeit- und Geldverschwendung!“ Tatsächlich weisen auch Jonas Heß, Martina Kopf, Sascha Seiler und Frank Zipfel in der Einleitung zu ihrem Sammelband „Lyrik der Welt – Welt der Lyrik“¹ daraufhin, dass diese Gattung sich mehr als andere moralisch rechtfertigen müsse:

„Gesellschaftspolitisch sieht sich die Lyrik immer wieder der Anklage ausgesetzt, dass sie sich in den Elfenbeinturm zurückziehe, übertrieben selbstbezogen sei, dass ihre Dichter narzisstisch und schwierig seien, ihre Texte (noch) weniger gesellschaftliche Relevanz beanspruchen könnten als andere Literatur- oder Kunstformen“ (Heß et al. 4).

¹ Ich richte mich in dieser Arbeit nach dem Zitationsstil der Modern Language Association (MLA). Hierbei handelt es sich um einen In-Text-Zitationsstil, weshalb ich i.d.R. keine genauen Angaben zu den Quellen in Fußnoten folgen lasse. Ein umfassendes Literaturverzeichnis findet sich am Ende der Arbeit („MLA Formatting and Style Guide“).

Dabei ist es sehr einfach festzustellen, dass Poesie in den aller meisten Fällen politisch ist, ob sie dies nun selbst beabsichtigt oder nicht. In seinem einschlägigen Werk *Imagined Communities* betont Benedict Anderson immer wieder die Wichtigkeit von Sprache für die Bildung nationaler Identitäten: „What the eye is to the lover — that particular, ordinary eye he or she is born with - language - whatever language history has made his or her mother-tongue — is to the patriot“ (154).

Beispiele für politisch motivierte Wortkunst oder Wortkunst mit einem politischen Hintergrund sind zahlreich und weitreichend. Von den Hip-Hop Texten der Gegenwart, über Bob Dylans Lieder, die Spirituals Versklavter Menschen, die volkstümliche Lyrik der Romantik, ‚Chaucer’s choice‘ der englischen Sprache bis hin zu Vergils und Homers Epen: Poesie hatte schon immer eine politische Dimension. Dass Poesie politisch ist, ist also klar. Ob sie politisch sein muss, sei mal dahingestellt. Man kann aber auch anders fragen: Was kann Poesie politisch?

Wie bereits angeführt gibt es für politische Lyrik sehr viele ‚Fallbeispiele‘. Aus wissenschaftlicher Perspektive allerdings, ist das trans-atlantische Netz von Literaten und Aktivisten² aus der afrikanischen Diaspora, das sich zwischen den beiden Weltkriegen herausbildet, besonders interessant. Es handelt sich hierbei um die Verbindungen zwischen Individuen, Organisationen, Zeitschriften, Kongressen und Texten, die sprachliche, geographische, politische, nationale und ideologische, sozio-ökonomische und rassische Grenzen überschreiten, also um ein tatsächlich globales Phänomen.

Ausgehend von der „Harlem Renaissance“, einer künstlerisch-politischen Bewegung der Schwarzen³ Bevölkerung in den U.S.A. im New York der 20er Jahre

² Ich habe mich dafür entschieden, in dieser Arbeit das generische Maskulin zu verwenden und nicht zu gendern.

³ Eine Bemerkung zum Ausdruck: Ich spreche in dieser Arbeit regelmäßig von der „Schwarzen“ Diaspora, „Schwarzen Schriftstellern“ und einem „Schwarzen Internationalismus“. Ich verwende den Begriff, wie auch im U.S.-Amerikanischen Kontext üblich ohne Anführungszeichen. Mit der Verwendung beziehe ich mich auf diejenigen Menschen, die der panafrikanischen Diaspora zugeordnet werden können. Der Ausdruck „Schwarz“ [mit großem ‚S‘] bezeichnet die symbolische Zugehörigkeit zur Diaspora und nicht konkret die Hautfarbe. Wenn sich mein Text doch auf die konkrete Hautfarbe – z.B. in der Unterscheidung von ‚weißen‘ und ‚schwarzen‘ Menschen –

verbreiten sich Ideen, Texte und Kontroversen rund um die Frage einer afrikanischen oder Schwarzen Identität. Von Harlem nach Kuba, über Martinique und Französisch-Guyana nach Paris, nach Senegal und wieder zurück – in dieser Zeit werden sehr viele Schriftsteller aktiv, deren Namen noch heute Bedeutung tragen: W. E. B. Du Bois, Alain Locke, Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Nicolás Guillén, Aimé und Suzanne Césaire, Léon-Gontran Damas, Paulette Nardal und Léopold Sédar Senghor, um nur einige zu nennen. Es geht um Fragen der Hautfarbe, des Rassismus und des Kolonialismus, aber auch der Kommunismus und die internationale Linke werden scharf diskutiert.

Inwieweit sind Langston Hughes, Nicolás Guillén und Léon-Gontran Damas Sprecher dieser aufkommenden, transnationalen Emanzipationsbewegung der Schwarzen Diaspora? Welche neuen poetischen Strategien verwenden sie in ihren Gedichten, um ihr politisches Engagement mit ihrem literarischen Schaffen zu verknüpfen? Und welchen Einfluss üben dabei die unterschiedlichen ästhetischen Strömungen der Moderne, etwa der von André Breton vertretene Surrealismus oder das Ideal des „écrivain engagé“ wie propagiert von Jean-Paul Sartre, auf ihr Schaffen aus? Dies sind die wesentlichen Fragen, denen meine Arbeit auf den Grund gehen möchte.

Die Jahre nach dem Börsen-Crash im Oktober 1929 sind für diese Betrachtung besonders spannend. Nach der Oktoberrevolution und der Gründung der UDSSR am Ende der 1910er und zu Beginn der 1920er Jahre, gewann die politische Linke an Aufschwung. Durch die im Herbst 1929 vielerorts einsetzende Wirtschaftskrise, die die Kehrseiten des Kapitalismus zu Tage treten ließ, erlangt der Kommunismus als alternatives Staatssystem zusätzlich an Glaubwürdigkeit. Die ersten erfolgreichen Veröffentlichungen von Nicolás Guillén fielen in diese Zeitspanne. Zwischen 1931 mit „La Revue du Monde Noir“ und 1939 mit „Cahier d'un Retour au Pays Natal“ erschienen welche der ersten Texte der Négritude-Bewegung. Aber auch wichtige Stimmen aus Harlem verschwanden nicht einfach. Claude McKay und andere beteiligten sich an den

bezieht, ist der Ausdruck ebenfalls nicht in Anführungszeichen gesetzt, dafür aber mit einem kleinen ‚s‘ geschrieben.

Veröffentlichungen der Pariser Avant-Garde. Langston Hughes reiste nach Moskau und anschließend als Journalist zusammen mit Guillén durch Spanien, wo er den dort tobenden Bürgerkrieg dokumentierte.

Ich möchte nachvollziehen, wie die Beziehungen zwischen diesen Persönlichkeiten aussahen, wo es Austausch gab und wo Meinungsverschiedenheiten, und natürlich wie diese Dichter das Poetische mit dem Politischen vereinbarten. Hierfür werde ich mich vor allem auf Zeitschriften, Korrespondenzen, Tagungsdokumente und natürlich die umfassenden poetischen Schriften von Hughes, Guillén und Damas beziehen, sowie auf die sehr umfangreiche Sekundär-Literatur, die bereits zu diesem Thema existiert. Besonders die Werke *The Practice of Diaspora* (2021) von Brent Hayes Edwards, Ryan James Kernans Dissertationsschrift *Lost and found in black translation: Langston Hughes's translations of French- and Spanish-language poetry, his Hispanic and Francophone translators, and the fashioning of radical black subjectivities* (2007) und Gary Wilders *The French Imperial Nation-State : Negritude & Colonial Humanism between the two World Wars* (2005) sind hier zu nennen.

Die Beziehung zwischen Kunst und Politik wurde nicht nur von Schwarzen Schriftstellern scharf debattiert, sie beschäftigte die Intelligentsia der Zwischenkriegsjahre überhaupt. Im ersten Teil meiner Arbeit möchte ich daher anhand solcher Veröffentlichungen wie „Le Surréalisme au Service de La Révolution“ (1930-36) und Sartres *Qu'est-ce que la Littérature* (1947) den Einfluss des Surrealismus auf die literarische Ästhetik der 30er Jahre nachvollziehen, und diese in Dialog bringen mit vergleichbaren programmatischen Schriften der afrikanischen Diaspora wie Alain Lockes „The New Negro“ (1924) oder Langston Hughes „The Negro Artist and the Racial Mountain“ (1927).

Im zweiten Teil der Arbeit möchte ich den Fokus dann auf drei wichtige Persönlichkeiten dieser Zeit legen, nämlich Langston Hughes, Nicolás Guillén und Léon-Gontran Damas und biographisch ihre Schritte und politischen Aktivitäten während der 30er Jahre nachverfolgen. Zu Beginn dieses Abschnitts werde ich kurz die mir vorliegende Quellenlage beschreiben, auf der meine Arbeit aufbaut. Dem begrenzten

Umfang dieser Arbeit geschuldet wird mein Fokus auf einigen wenigen, wesentlichen Momenten liegen, in welchen sich die drei oder zwei von ihnen untereinander begegneten. Gruppiert um diese konkreten Begegnungen werde ich meine eigene Analyse ihres poetischen Werkes präsentieren und vor dem Hintergrund des im ersten Teil angeführten ästhetischen und historischen Kontextes versuchen einzuordnen.

Der Ausgangspunkt dieser Erzählung wird Langston Hughes Besuch auf Kuba im Jahr 1930 sein. Auf dieser Reise kam Hughes das erste Mal in Kontakt mit Nicolás Guillén – und Guillén mit Hughes – was beider Schaffen nachhaltig prägte. In Anbetracht der oft schwierigen Beziehungen zwischen Kuba und den U.S.A. soll es gelten, die Diskrepanzen und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Poeten zu beleuchten und zu analysieren, wie sie ihre eigenen und geteilten politischen Visionen poetisch umzusetzen wussten.

Daran anschließend mache ich einen Sprung in das Jahr 1937 und wende mich dem lyrischen Werk von Léon-Gontran Damas aus den 30er Jahren zu, *Pigments*, welches in diesem Jahr veröffentlicht wurde. Das Jahr ist auch deshalb wichtig, da es die drei Protagonisten meiner Arbeit das erste Mal alle an einem Ort zusammenführte, nämlich für „Le deuxième congrès des écrivains pour la défense de la culture“ in Paris. Eklektisch untersuche ich das poetische Oeuvre von Damas und kontrastiere es mit einzelnen Stücken von Hughes und Damas. So wird das komplexe Zwischenspiel zwischen den drei Vertretern der Schwarzen Diaspora deutlich werden, welches bei aller Gemeinsamkeit doch auch diverse Diskrepanzen aufweist. Sprachlich richte ich mich nach der gängigen Praxis, historische Begebenheiten im Präteritum zu erzählen und bei der Beschreibung und Zusammenfassung von Quellen wie auch bei der Gedichtanalyse ins Präsens zu wechseln.

Schließlich werfe ich einen kurzen Ausblick auf ihre Biografien im Kontext des spanischen Bürgerkriegs und des am Ende der 30er Jahre an Einfluss gewinnenden autoritären Nationalismus präsentieren, bevor ich im letzten Kapitel meine Ergebnisse überblicksweise zusammenfasse. Der Grundtenor der Arbeit und das verbindende Element dieser drei hochunterschiedlichen Personen im Verlauf der Arbeit ist die

Beschäftigung mit der politischen Dimension aller drei Dichter und mit der Frage, ob und wie diese beiden abstrakten Domänen in den Gedichten von Hughes, Guillén und Damas verhandelt werden.

1 Theoretischer und Historischer Hintergrund

1.1 Diaspora: Ein Theoretisches Konzept

Der Begriff der Diaspora ist ein sehr weiträumiger. Er ist deshalb als analytische Begriffskategorie sowohl besonders hilfreich als auch irreführend. Im Folgenden werden verschiedene Ansätze an den Begriff der Diaspora vorgestellt, die sich teilweise spezifisch mit der Afrikanischen oder Schwarzen Diaspora auseinandersetzen und teilweise einen weiteren, historischen Überblick über die Entstehungsgeschichte des Begriffs liefern. Dabei liegt das Augenmerk darauf, ein Arbeitsverständnis des Begriffes zu konstruieren, das einheitlich funktioniert und dabei doch flexibel genug bleibt, den vielen verschiedenen Spannungen und Unterschieden innerhalb der trans-atlantischen, Schwarzen Diaspora während der 1930er Jahre gerecht zu werden. Für diese Zwecke werden vor allem Brent Hayes Edwards Überlegungen zum Begriff der Diaspora entscheidend sein, da sich diese spezifisch auf die Entwicklung eines Schwarzen, internationalen Selbstverständnisses während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beziehen.

In seinem Buch *Diaspora: A Very Short Introduction* (2013) stellt Kevin Kenny einige grundlegende Überlegungen zum Diaspora Begriff an:

„Problems arise when diaspora is too rigidly defined, but also when its meaning is left open-ended. Diaspora is best approached not as a social entity that can be measured but as an idea that helps explain the world migration creates. As a concept, diaspora produces powerful insights into that world, but it can also produce some powerful distortions, depending on how the term is used and for what purpose” (7).

Wertvoll ist Kennys Beitrag auch, weil er die historischen Hintergründe des Wortes ‚Diaspora‘ beleuchtet, ja diese sogar bis zum Altgriechischen zurückverfolgt:

„The Greek noun *diasporá* derives from the verb *diapείrein*, a compound of „dia“ (over or through) and „speirein“ (to scatter or sow). The word emerged from the proto-Indo-European root, *spr*, which can be found today in such English words as “spore,” “sperm,” “spread,” and “disperse.” In all of its various uses, diaspora has something to do with scattering and dispersal” (8).

Anschließend verknüpft Kenny diese altgriechische Wurzel mit der Jüdischen Geschichte, welche dem Ausdruck „its most familiar form“, „seine geläufigste Form“ verliehen habe (8).

Ohne an dieser Stelle Kennys sämtlichen historischen Erläuterungen re-iterieren zu wollen, scheint es mir doch sinnvoll die Bedeutung zu erwähnen, die er in diesem Kontext dem Motiv des Exodus zuweist:

„The very earliest phase of Jewish history, then, involves the familiar cycle of migration, suffering, and return. One might even extend the story of exile all the way back to the expulsion of Adam and Eve. ... Diaspora in this sense was at heart a theological concept. ... The Jewish conception—which decisively influenced all others—was therefore forward-looking, anticipating eventual redemption, rather than being a simple lament over exile” (3-5).

Kenny warnt jedoch davor, das spezielle Verständnis von ‚Diaspora‘, eigen der Jüdischen Tradition, unreflektiert auf andere Kontexte zu übertragen:

„Caution is obviously needed in applying such a theologically specific concept to other people in other times and places. Diaspora carries particular claims about human suffering, salvation, and the direction of history” (8).

Dennoch besteht laut Kenny eine Verbindung zwischen Jüdischer und Afrikanischer Diaspora – ihm zufolge „[t]he third most widely recognized diaspora, alongside the Jewish and the Armenian“ (11) – eben in der Zentralität des Exodus Motivs und des Exils für beide Traditionen:

„The slaves and their descendants in the Atlantic world developed the idea of an African diaspora, drawing heavily on the Jewish model of exile, suffering, return, and a sense of being chosen by God. Exodus provided the central theme” (11).

Seinen Angaben nach wurden um die 11 Millionen Menschen während des modernen Sklavenhandels verschleppt; für die Nachfahren dieser Menschen übe die Erinnerung an diese erzwungene Migration noch heute großen Einfluss aus:

“The Exodus story continued to inspire African Americans in the twentieth century, from Zora Neale Hurston to Martin Luther King Jr., but it was not until the 1960s that the word “diaspora” came into widespread currency as a description of African migration. It is now the standard term for describing enslaved Africans and their descendants in the Atlantic world” (11).

Dieser letzte Punkt, auf den Kenny aufmerksam macht, verdient besondere Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit dieser Arbeit, da sich die Autoren der 30er Jahre, die hier im Mittelpunkt stehen sollen, tatsächlich nicht des Diaspora-Begriffs bedienten, um ihre Lebensrealität zu beschreiben. Somit stellt die Wahl des Diaspora-Begriffs eine Entscheidung meinerseits dar, die einen bestimmten Blick auf die zu

untersuchenden Texte bedingt. Nichtsdestotrotz ist nicht von der Hand zu weisen, dass während der Zwischenkriegsjahre, die Idee eines Schwarzen Internationalismus deutlich an Aufschwung gewinnt (Edwards), und ich denke, dass der Diaspora-Begriff unter den richtigen Bedingungen für die hier zu behandelnden Poeten fruchtbar gemacht werden kann. In diesem Sinne möchte ich mich auch nicht auf ein zu statisches Verständnis von Diaspora versteifen. Auch hier helfen Kennys Überlegungen:

„Given this conceptual confusion, one line of inquiry is to ask not what a diaspora “is” but how the term is used and how it produces meaning. Rather than constructing typologies that run the risk of being arbitrary, partial or excessively broad, this approach focuses on how new forms of identity and culture are constituted. ... The focus here is not on the process of migration but on the connections migrants form abroad and the kinds of culture they produce. This approach can be quite powerful, especially when studying literature and other forms of cultural representation” (17).

Zu dieser Herangehensweise fügt Kenny einige elementare „stipulations“, „Bedingungen“ (18) hinzu:

„Here are the stipulations. Although many migrants travel through networks, diaspora tends to have greater explanatory power when applied to forms of involuntary migration rather than to migration in general. ...diasporic activities ... depend[...] on the types of connections they [migrants] establish. At the most straightforward level, these connections occur when migrants or their descendants in one country continue to involve themselves economically, politically, or culturally in the affairs of their homeland. This connectedness often involves the idea of return to a homeland, sometimes literally but more often metaphorically. The idea of diaspora carries its greatest explanatory power, however, when it involves communication not

only between a given overseas community and a homeland but also among various overseas communities of common origin, conceived as nodes in a network or web. In other words, diaspora is most useful when the connections assume multipolar rather than unilinear form" (18).

Ich zitiere Kenny hier so großzügig, weil er einige elementare Bedenken, was den Diaspora-Begriff angeht, prägnant auf den Punkt bringt. Der obige Auszug ist entscheidend, weil er a) die (teilweise imaginierte) Verbindung Schwarzer Autoren zum ‚Mutterland‘ Afrika nachvollzieht, und b) der Multipolarität des Schwarzen Gemeinschaftsverständnisses über den Atlantik hinweg, welches im Mittelpunkt solcher Bewegungen wie der Harlem Renaissance und der *négritude* steht, eine hervorgehobene Stellung zuweist; Städte wie Havanna, New York (Harlem), oder Paris können als solche Zentren verstanden werden, von welchen aus eine (und mehrere) Afrikanische Diasporen imaginiert werden.

Kenny beschließt sein erstes Kapitel mit der Frage: „[I]s diaspora a category of analysis or a category of practice? It is both“ (19). Als nächstes möchte ich auf Alpha Abebes Essay „Performing Diaspora“ (2019) eingehen.

Abebe beginnt seinen kurzen, aber überaus informativen, Beitrag, ähnlich wie Kenny, mit einem kurzen Hinweis zur Geschichte des Diaspora-Begriffs und der Gefahr, ihn zu unvorsichtig zu gebrauchen (55-56). Dann macht er eine spannende Bemerkung: „Moreover, traditional analytical frameworks and methodological tools are designed to generalize and classify social phenomena, which can serve to mask the complex and fluid nature of diasporic identities and social practices“ (56). Gegenüber ‘traditionellen’ Begriffen biete die Kunst, so Abebe, einen optimalen Zugang, um ‚durch‘ und ‚mit‘ Diaspora zu denken, anstatt bloß darüber. Nur die Kunst und ihre diversen Ausdrucksformen können dem hybriden, fluiden und komplexen Charakter der Diaspora Erfahrung gerecht werden (55-56).

Für seine Überlegungen definiert Abebe den Kunstbegriff wie folgt:

„[F]or the purposes of understanding its relationship to diasporas, I focus here on art as an intentional form of creative expression through various mediums such as music, theatre, film, photography, illustration, literature, poetry and sculpture” (56).

Der Kunst sei klassischerweise eine besondere Bedeutung bei der Lebensbewältigung zugekommen; oder wie Jimmie Durham es formuliert: „‘It is art, ... that is „looking for connections that cannot, may be, should not, be made““ (Durham in Abebe 56). Eben diese Qualität kreativen Ausdrucks Sorge für eine enge Bindung zwischen Diaspora und Kunst. So seien insbesondere Künstler aus der Diaspora oft in der Lage, aus ihren individuellen Erfahrungen universelle Kunst zu schaffen:

„‘Not surprisingly, artists in the visual, literary, musical and theatrical realms have been at the frontiers of exploring the depths and riches of memory, referencing traces of cultural traditions, reclaiming them as their own and mixing them with new experiences as they create collages of artistic and personal identity” (Harney et al. in Abebe 57).

Gänzlich idealisiert Abebe die Kunst nicht. Diese sei immer eingebettet in konkrete sozio-ökonomische Strukturen, bemerkt er; weiterhin hätten gerade Künstler der Diaspora oft mit „expectation[s]“ zu kämpfen „that they will communicate a distinct (and/or essentialized) narrative, image or aesthetic through their work“ (58). Oft werde die Diaspora-Erfahrung romantisiert und idealisiert als eine neue, multi-kulturelle Form des Weltbürgertums.

Dennoch beharrt Abebe darauf, dass auch für diese Diskurse die Kunst einen „Raum [a space]“ öffne, in welchem es legitim sei, in der Vorstellung zu schwelgen und gleichzeitig überall und nirgends zuhause zu sein. Schließlich betont er:

„Furthermore, whatever is social is also political. While seemingly innocuous, the arts offer a stage, a platform and a voice – all of which create opportunities to gain or reclaim influence, capital and power” (59).

Mit Chambers mahnt uns Abebe also:

“to think less of art and rather more with art; less to passively absorb the history of art and rather to work with art as a history that harbours a critical language still to be announced” (Chambers in Abebe 58).

Insbesondere dieser letzte Punkt liefert einen wertvollen Denkanstoß für diese Arbeit, da er es ermöglicht, die Gedichte, die hier untersucht werden sollen, als Zeitzeugen zu lesen, die einerseits helfen, die poetischen und politischen Visionen ihrer Schöpfer besser einzuordnen, und gleichzeitig ihrerseits bereits ein Erinnern entscheidender Ereignisse Schwarzer Geschichte darstellen. Es ist jedoch notwendig einzuräumen, dass sich Abebe in erster Linie auf die Gegenwart und zeitgenössische künstlerische Praktiken bezieht. Daher soll an dieser Stelle noch abschließend auf Brent Hayes Edwards Überlegungen zum Diaspora-Begriff eingegangen werden, die sich ausdrücklich an den Zwischenkriegsjahren orientieren.

In seinem Band *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism* (2021) entwickelt Brent Hayes Edwards vor dem Hintergrund des schwarzen Internationalismus der 20er und 30er Jahre ein besonders elegantes Diasporaverständnis. Die Entstehung eines spezifischen Schwarzen Selbstverständnisses über einzelne Ländergrenzen hinweg, verfolgt Edwards zurück bis zu W. E. B. Du Bois Rede im Jahr 1900 vor der „First Pan-African Convention“ und seinem einschlägigen Werk *The Souls of Black Folk* (1903). Während der 1920er und 1930er Jahre, so Edwards, sind Harlem und auch Paris wichtige Orte des Austausches für Schwarze Menschen aus der ganzen Welt. Hier entsteht ein Bewusstsein für eine

geteilte Vergangenheit und geteilte Unterdrückungserfahrungen für Menschen schwarzer Hautfarbe aus den Amerikas, Afrika und Europa. Sowohl stilistisch als auch inhaltlich revolutionäre Texte von Afro-Amerikanischen Autoren wie Langston Hughes („The Negro Artist and the Racial Mountain“ 1926), Alain Locke („The New Negro“ 1925, Claude McKays *Banjo* (1929) oder Nella Larsens *Quicksand* (1928), sind auch deshalb besonders entscheidend, da sie dezidiert die internationale Dimension eines Schwarzen Selbstverständnisses in den Blick nehmen.

Trotzdem weist auch Edwards daraufhin, dass der Begriff ‚diaspora‘ mit Bezug auf die schwarze transatlantische Gemeinschaft erst nach dem zweiten Weltkrieg in Gebrauch kommt. Dass er den Begriff trotzdem verwendet, begründet er mit der „particular intervention“, die dieser Begriff ermögliche:

„it [diaspora] makes possible an analysis of the institutional formations of black internationalism that attends to their constitutive differences. Diaspora is a term that marks the ways that internationalism is pursued by translation“ (11).

Mit Verweis auf Stuart Hall bezeichnet er den Diaspora-Prozess des „linking across gaps“ als „articulation“:

„Stuart Hall’s work offers the most suggestive theoretical elaboration of articulation ... „an articulation [Gliederung] between two modes of production, the one „capitalist“ in the true sense, the other „formally“ so (sic): the two combined through an articulating principle, mechanism, or set of relations ... That is, the object of inquiry must be treated as a complex articulated structure which is, itself, „structured in dominance““ (Hall in Edwards 11).

Edwards zufolge ist Halls „articulation“ eine „concept-metaphor“, die außergewöhnlich gut dazu geeignet ist, „difference in unity“ zu beschreiben. Wie auch Abebe und Kenny betont Edwards die Komplexität der Diaspora-Erfahrung und warnt davor, diese übermäßig zu vereinfachen oder zu generalisieren.

Um dieser dynamischen Komplexität besser gerecht zu werden, zieht Edwards zusätzlich zu seinem Rückgriff auf Halls „articulation“ eine Parallele zu Léopold Senghors Begriff der „*décalage*“:

„Le différend entre Négro-Américains et Négro-Africains est plus léger malgré les apparences. Il s'agit, en réalité, d'un simple *décalage*—dans le temps et dans l'espace.

Despite appearances, the difference between Negro-Americans and Negro-Africans is more slight. In reality it involves a simple *décalage*—in time and in space“ (Senghor in Edwards 13).

„*Décalage*“, nach Edwards, sei eines jener Worte, welche schwierig, gar unmöglich zu übersetzen seien. Es drücke eine ‚diskrepanz‘ oder ‚Lücke‘ aus. Außerdem gebrauche man es im Französischen um „jet lag“ zu beschreiben. Um dem Ausdruck zumindest zu etwas mehr Klarheit zu verhelfen, verfolgt Edwards ihn etymologisch zu dem Verb „caler“ – etwas richten, in dem man ein Ungleichgewicht ausgleicht [to prop up] – und erklärt „*décalage*“ damit, dass es sich um den Moment handle, in dem ein Tisch mit einem zu kurzen Bein, welcher zuvor durch eine Prothese vervollständigt wurde,⁴ aus dem Gleichgewicht gerät. Für Edwards ist dieser Moment des Kippens, diese „*décalage*“ ein notwendiger Teil der Diaspora-Erfahrung:

⁴ Ich finde den Ausdruck der „Prothese“ hier gelungen, da er die physische Komponente von Halls „articulation“ Metapher weiterführt. Edwards geht auch auf die Vielschichtigkeit von Halls Analogie ein: „Recall that Hall points out the word *articulation* has two meanings: „both“ ‚joining up‘ (as in limbs of the body, or an anatomical structure) and ‚giving expression‘ to“ (14).

„This black diasporic *décalage* among African Americans and Africans, then, is not simply geographical distance, nor is it simply difference in evolution or consciousness; instead it is a different kind of interface that might not be susceptible to expression in the oppositional terminology of the „vanguard“ and the „backward“. In other words, *décalage* is the kernel of precisely that which cannot be transferred or exchanged, the received biases that refuse to pass over when one crosses the water. It is a changing core of difference; it is the work of „differences within unity,“ an unidentifiable point that is incessantly touched and fingered and pressed“ (14).

Als der Schauplatz, auf dem die „articulation“ solcher „*décalage*“ deutlich würden, käme der Übersetzung daher eine besondere Bedeutung zu.

Edwards theoretischer Kunstgriff liefert eine gelungene Vervollständigung von Kennys und Abebes Diaspora Begriffen, insbesondere da sich auch diese Arbeit in ihrem beständigen Wechseln zwischen vier verschiedenen Sprachen in einem gewissen Übersetzungsvakuum befindet. Besonders die hierbei zu Tage tretenden Spannungsverhältnisse genauer in den Blick zu nehmen, wird hilfreich sein, den Austausch zwischen den drei zu besprechenden Dichtern – ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede – besser zu verstehen. Im nächsten Abschnitt wende ich mich den literarischen Avant-Garden insbesondere dem Surrealismus zu, und versuche zu rekonstruieren, welchen Einfluss sie auf die politischen und ästhetischen Debatten der 30er Jahre ausübten.

1.2 Der Surrealismus und die Schwarze Diaspora

„Transformer le monde, a dit Marx. Changer la vie, a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un“ – das ist das selbsterklärte Credo der Surrealisten, als solches selbstbewusst niedergeschrieben von André Breton in seinem „Second manifeste du Surréalisme“ aus dem Jahr 1930. Zu begreifen, was genau ‚Surrealismus‘ bedeutet oder

bedeutet hat, ist nicht einfach, da es sich bei dem Begriff einerseits um eine künstlerisch-ästhetische Strömung handelt, die allerdings öfter mit der bildenden Kunst in Verbindung gebracht wird als mit der literarischen, als auch um eine konkrete, beinahe politische Formation bestimmter, ständig wechselnder Individuen, die sich der Gruppe der Surrealisten angehörig fühlten und wiederum von dieser als ‚Mitglieder‘ anerkannt wurden; um die Unordnung perfekt zu machen, handelt es sich bei dem Ausdruck ‚surreal‘ auch um ein heutzutage oft alltäglich gebrauchtes Adjektiv, das eine absurde, unerwartete oder phantastische Situation beschreibt („surreal“ duden.de). Im folgenden Teil der Arbeit wird ein kompakter Überblick über die wichtigsten Ideen des Surrealismus gemäß André Breton geboten und anschließend die Verbindung zwischen den surrealistischen Idealen und der Schwarzen, in Paris lebenden Diaspora genauer erläutert.

Wie bereits angedeutet veränderte sich die Gruppe der Surrealisten um André Breton im Laufe ihrer jahrzehntelangen Existenz ständig. Dabei blieb sie im Gespräch, sodass sich heute noch manche Autoren, als zur Gruppe dazugehörig erklären (Rosemont & Kelley 1-34). Die größten Skandale jedoch verursachten die Surrealisten Anfang der 30er Jahre. Mit der Veröffentlichung seines „Deuxième manifeste du surréalisme“ löste Breton 1930 einen regelrechten Aufschrei aus. In diesem schrieb er zum Beispiel: „L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule“ („Second“ 74) Als Konsequenz solcher Äußerungen kehrten ihm viele seiner vorherigen Freunde den Rücken.⁵

Die Veröffentlichung des neuen Magazins *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (LSASDLR) sah neue Spannung auch innerhalb der Gruppe der Surrealisten. Eklatant war besonders die ‚Affäre Aragon‘ im Jahr 1932, woraufhin dieser langjährige Wegbegleiter des Surrealismus die Gruppe verließ und sein Name plötzlich von der

⁵ Wiederum als Antwort veröffentlicht Breton daraufhin eine neue Version des zweiten Manifestes und stellt diesem die Zitate einiger seiner ehemaligen Bewunderer vorweg im Kontrast zu den kurz davor gegen ihn veröffentlichten Verleumdungen (Breton „Manifestes du surréalisme“ 139-45.)

Betreiberliste des LSASDLR verschwand (Leiner xvi). Im Jahr 1932 veröffentlichte Louis Aragon ein Gedicht, das einen Skandal auslöste (Leiner xiii). Zwischen dem Großteil der Surrealisten und Aragon kam es daraufhin zum Bruch. Das Verhältnis der Gruppe zu Aragon war ohnehin schon angespannt gewesen, da Aragon die Surrealistischen Ideale während der zweiten Konferenz der internationalen Union der revolutionären Schriftsteller in Kharkov missachtet hatte. Nicht länger gewillt, den widerborstigen Aragon vor der Öffentlichkeit zu tragen, publizierten eine Reihe von Anhängern des Surrealismus eine Erklärung, die Aragon offiziell von der Gruppierung ausschloss. Nur André Breton gehörte nicht zu den Unterzeichnenden. Wie Jacqueline Leiner vermutet, war es für ihn wohl schwierig, mit dem langjährigen Weggefährten zu brechen. Aragon widmet sich daraufhin ganz der Agenda des Stalinismus der sowjetischen Partei. Noch 2007 schreiben Wolfgang Asholt und Hans T. Siepe über die Kontroversen, die der Surrealismus seit seiner Begründung ausgelöst hat:

„Les représentants de cette condamnation radicale de l’avant-garde et du surréalisme comme Boris Groys ou Jean Clair voient dans les mouvements avant-gardistes, et surtout dans le surréalisme, des groupes totalitaristes correspondant aux totalitarismes politiques“ („Défense et Illustration“ 8).

Ohne großflächlich auf die zahlreichen Kontroversen rund um den Surrealismus eingehen zu wollen, die Asholt und Siepe zu Beginn ihrer Essaysammlung *Surréalisme et politique : Politique du Surréalisme* (2007) ausführen, möchte ich hier kurz das Verhältnis zwischen Poesie und Politik der Surrealisten zitieren, so wie die beiden es beschreiben:

„Leurs attentes et leurs exigences ne se laissaient pas confiner à la politique ou au politique, même s’ils [les surréalistes] prennent part aux combats politiques. Mais surtout „les grandes oeuvres du surréalisme sont politiques par la revendication et l’espoir qu’ils portent, et plus encore par leur caractère

d'utopie en acte ; mais elles ne disent pas à proprement parler le politique““
(17).

Ein Beharren auf der Hoffnung und dem Glauben an eine Utopie sind sicherlich Eigenschaften, die den Surrealismus für seine Zeitgenossen (und Nachfahren) interessant machten, auch für die Schwarzen Intellektuellen seiner Zeit. Aber wie sah dieser Einfluss, den der Surrealismus auf die Schwarze Diaspora ausübte genau aus? Bevor diese Frage beantwortet werden kann, ist es notwendig einen Schritt zurückzugehen und nachzuvollziehen, wie der Surrealismus zu seinen Anfängen programmatisch aufgefasst wurde. Hierfür wende ich mich nun dem von André Breton verfassten und jeweils in den Jahren 1924 und 1930 veröffentlichten ersten und zweiten Manifest des Surrealismus zu.

In seinem ersten „Manifeste du surréalisme“ von 1924 definiert Breton den Surrealismus folgendermaßen:

„Surréalisme, n. m. Automatismes psychiques purs par lesquels on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dicté de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale“ („Manifeste“ 36).

Es geht Breton hier also um eine Form von Ausdruck, die schriftlich sein kann, es aber nicht sein muss. Umfassender verstanden ist der Surrealismus also nicht bloß eine künstlerische oder ästhetische Strömung, sondern beinahe eine Art und Weise in der Welt zu sein, ein gewisses *savoir vivre*, wenn man so will. Das Ziel der Surrealisten liegt dabei darin, sich möglichst frei von moralischen, ästhetischen oder gesellschaftlichen Inhibitionen auszudrücken, um so ein wahreres, ein echteres Selbst zu Tage zu

befördern (12-14).⁶ Die Allgemeinheit und das Bravado, mit dem Breton hier den Surrealismus definiert sind bezeichnend für das provokante Auftreten der Surrealisten. Die Linie zwischen künstlerischer Produktion, also Kunst, die sich auf einer fiktionalen Ebene bewegt und der pragmatischen verstandenen ‚realen‘ Welt wird hier durchlässig. Nicht die Kunst selbst, sondern auch die Menschen, die sie schaffen, werden so unweigerlich in dieser neuen ‚Surrealität‘ impliziert. Zu den surrealistischen Praktiken gehörte es unter anderem, kollektive Gedichte zu verfassen, gemeinsam Zeichnungen anzufertigen, wahllos durch die Straßen von Paris zu irren und langanhaltende Diskussionen zu führen; aber auch (in der Regel aufrührerische) Pamphlete zu verfassen und polemische Briefe an literarische Kritiker und Regierungsbeamte zu schreiben (Leiner iii-xx).

Natürlich ist Surrealismus dabei auch eine ästhetische Strömung. Namen wie Salvador Dalí oder Max Ernst sind noch heute wichtig und beeinflussen die Vorstellung davon, was es bedeutet surrealistische Kunst zu kreieren. Es kommen einem Bilder von abstrakten, riesengroßen Vögeln, optischen Täuschungen und bizarren Motivkombinationen in den Sinn. Tatsächlich bewegten sich Künstler wie Dalí oder Ernst, die sich klar zum Surrealismus bekannten, entschieden weg von den realistischen Standards des 19. Jahrhunderts. Neben neuen Bilderwelten entwickelten die Surrealisten aber auch neue Techniken – ob handwerkliche oder literarische – um ihre ‚Surrealität‘ zu verwirklichen. Gegenseitige Hypnose, Astrologie oder Alchemie sind nur einige der Themenfelder, die unter den Surrealisten einen neuen Aufschwung erfuhren. Die Technik des automatischen Schreibens jedoch, war wohl der bekannteste neue Ansatz der Surrealisten. André Breton beschreibt sie in seinem „Manifeste du Surréalisme“ (1924) wie folgt:

„Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. ...

⁶ Die Ähnlichkeiten zur zeitgenössischen Strömung des Yennoismus sind dabei verblüffend (Jhei).

Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire“ („Manifeste“ 41)

Surrealisten wie Breton ging es darum, aufbauend auf den Erkenntnissen von Sigmund Freud eine wirklichere und ungehemmtere Gesellschaft ans Tageslicht zu befördern. Nur durch das Hervorholen des Unterbewussten⁷, im Zugang zu dem, was unterdrückt, verdrängt oder Tabu ist, könne ein besseres, vollständigeres Leben geführt werden, so die Surrealisten. Um dieses Ziel zu erreichen, muss man sich jedoch freimachen von allen Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft, ja diese nicht bloß ablehnen, sondern radikal mit ihnen brechen. In diesem Sinne ist der Anfang von Bretons Manifest in einen bürgerlichen Kontext zu betten:

„Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n'a pas répugné à jouer sa chance (ce qu'il appelle sa chance!)“ („Manifeste“ 13)

Die „imagination“ wird hier als befreiendes Potenzial hochstilisiert, den Menschen über seinen banalen Alltag zu erheben; an dieser fehlt es den meisten Menschen jedoch, da sie den Zugang zu ihr aufgegeben haben für ein Leben treu den sie zwingenden und einengenden Konventionen der Mehrheitsgesellschaft. Seine klare Opposition zu dieser ‚assimilierten‘ Lebensattitüde ausdrückend erklärt Breton, dass nur im Kampf für die

⁷ Bereits der Begriff des ‚Unterbewusstseins‘ deutet die Qualität des Verborgenen an, von welcher die Surrealisten fasziniert waren. Sie stellten sich das Unterbewusstsein wohl wie einen versteckt liegenden Raum vor, den es zu ‚erkunden‘ gilt. Diese Vorstellung ist in der heutigen Psychologie (wenn auch nicht in der Popkultur) allerdings überholt, weshalb man mittlerweile eher den Begriff des ‚Unbewussten‘ verwendet (Eberwein).

„imagination“ so etwas wie eine neue Utopie möglich werden könne⁸. Hier komme ich zum eingangs geschilderten Punkt zurück, dass der Surrealismus eben nicht eine einfach ästhetische Strömung war bzw. ist, sondern dass für die Surrealisten das Ästhetische und das Banale, das Poetische und das Politische untrennbar zusammenhängen. Deshalb ist es wichtig, den Surrealismus nicht lediglich als eine Gruppierung in der Kunst zu verstehen, mit bestimmten ästhetischen Idealen, sondern vielmehr als eine konkrete Gruppe von Akteuren, die – nicht unähnlich einer politischen Partei – Briefe verschickten, Pamphlete druckten, Proteste und Gegenveranstaltungen organisierten, und die generell sehr verschiedene, teils widersprüchliche Meinungen darüber hatten, was Surrealismus sei und welche Rolle er eigentlich für „la Revolution“ spielen sollte. In dem Versuch dieses Durcheinander etwas zu erhellen, schreibt Carole Reynaud Paligot:

„La révolte surréaliste est, dans un premier temps, littéraire. L'un des premiers objectifs des surréalistes vise la libération du langage : il s'agit d'une remise en cause de sa fonction de communication, de sa fonction d'échanges. ... Ils s'assignent comme tâche de redécouvrir une sensibilité perdue, de retrouver les facultés humaines annihilées, réprimées par des siècles de civilisation et d'accéder à un univers régi par le merveilleux, l'imagination, le rêve et l'amour. Mais si les formes du langage traditionnel apparaissent comme des obstacles à l'élargissement des facultés humaines, les préceptes moraux et sociaux sont également perçus comme des entraves au développement de l'homme. La société, les usages, la morale, les lois, la religion sont aussi responsables de l'annihilation des facultés créatrices“ (27-28).

⁸ Es ist spannend, an dieser Stelle, die Parallelen zwischen den Ideen des Surrealismus mit denen der Romantik zu vergleichen, die knapp ein Jahrhundert zuvor auf ähnlich radikale Art und Weise die Mystifizierung des Alltags gefordert hatte (Safranski).

Dieser Programmatik treu, waren die Surrealisten zu ihrer Zeit Pioniere, in ihrer ausdrücklichen Solidarität zu den Menschen aus den französischen Kolonien und in der Art und Weise wie sie deren Widerstandskampf unterstützten. Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür ist die Gegenexposition, veranstaltet von den Surrealisten in Reaktion auf die *Exposition Coloniale*⁹, die 1931 in Paris stattfand (Siepe „Ne visitez pas l'exposition coloniale“). In indirekter Weise jedoch hatten die Surrealisten einen noch größeren Einfluss auf die anti-kolonialen Widerstände, die sich im Paris der Zwischenkriegsjahre bildeten. Die pompös inszenierte Gegenexposition der Surrealisten war vielleicht kein großer Erfolg, doch viele Menschen, die während der 30er Jahre aus den Kolonien nach Paris kamen, nahmen die Philosophie und mehr noch die Agenda der Surrealisten bereitwillig an und passten sie an ihren eigenen Kampf für Emanzipation an. In ihrem Überblick über das Vermächtnis der Surrealisten fasst Leiner es folgendermaßen zusammen: „Il appartenait à l'Afrique et à sa diaspora de comprendre son message sans le déshonorer, de mettre vraiment le surréalisme au service de la révolution“ (xviii).

Besonders eine Gruppe von antillischen Studenten um Étienne Léro und Jules Monnerot knüpften ihre Hoffnungen auf Widerstand gegen Frankreichs koloniale Politik der Assimilation ausdrücklich an die Ideen von André Breton. Léro und Monnerot zusammen mit anderen Studenten veröffentlichten im Jahr 1932 das Magazin *Légitime Défense* – schon der Titel ist eine Hommage an einen von Breton 1926 veröffentlichten Artikel. Das Magazin überlebte nur eine Ausgabe lang, aber es hatte einen unverhältnismäßig großen Einfluss auf die sich entwickelnde Szene Schwarzer Denker

⁹ Die „Exposition coloniale“ wurde am 6. Mai 1931 in Paris eröffnet und lief bis zum November desselben Jahres. Sie hatte zum Ziel, das französische Kolonialreich unter dem Namen „la plus grande France“ zu feiern. Es handelte sich um ein wahrhaftiges Spektakel. Auf dem mehrere Kilometer umfassenden Expositionsgelände wurden Menschen aus den französischen Kolonien und ihre ‚Bräuche‘ ausgestellt (Ndiaye). Als Gegenveranstaltung organisierten die Surrealisten eine eigene Exposition, auf der sie versuchten, die kolonialistischen Diskurse der „Exposition coloniale“ zu untergraben. So stellten sie beispielsweise Artefakte aus den Kolonien unmittelbar neben Europäischen Kunstwerken aus, um die Gleichstellung ihres kulturellen Werts zu betonen. Rein zahlenmäßig war die Veranstaltung leider kein großer Erfolg: Nur um die 4200 Tickets wurden verkauft (Siepe „Ne visitez pas l'exposition coloniale“).

und Schriftsteller in Paris. Im folgenden Abschnitt werde ich genauer auf *Légitime Défense* und andere einschlägige Publikationen der Schwarzen Diaspora im Paris der 30er Jahre, nämlich *La Revue du Monde Noir* und *L'Étudiant Noir*, eingehen.

1.2.1 Légitime Défense

Der Titel dieser Veröffentlichung geht zurück auf einen Artikel von André Breton verbreitet im Jahr 1926 und liefert den ersten Hinweis auf die große Bewunderung, die die Gruppe um Étienne Léro und Jules Monnerot für die Entwickler der surrealistischen Ideen hegten. Auch wenn das Kollektiv lediglich eine Ausgabe von *Légitime Défense* verwirklichen konnte, hatte diese es gewaltig in sich. Tatsächlich ist es erstaunlich, schaut man sich den radikalen Inhalt der Texte dieser Ausgabe an, dass ihre Publikation nicht für mehr Aufhebens sorgte neben den regelmäßig von den Surrealisten verursachten Skandalen. Für die Betreiber des Magazins allerdings zog die Veröffentlichung drastische Konsequenzen nach sich. Den Betreibern wurden allesamt ihre öffentlichen Stipendien gestrichen. In Martinique wurde die Ausgabe umgehend verboten. Die Betreiber, ihrerseits Teil der antillischen Elite, die sie so lautstark kritisierten, durchlitten daraufhin einige schwierige Monate, bevor ihnen ihre Gelder restituiert wurden (Michel). Das Magazin *Légitime Défense* überlebte diesen heftigen Widerstand der Autoritäten jedoch nicht.

Rückblickend ist *Légitime Défense* wohl mehr als entscheidender Aufschlag zu einer Bewegung zu verstehen, die später weiterentwickelt und vertieft wurde. Für diese Studie ist sie deshalb besonders interessant, weil 1. manche Ideen der nur ein paar Jahre später aufkommenden *négritude* hier bereits vorweggenommen wurden; 2. aufgrund ihrer klaren Verbindung zu den Ideen des Surrealismus und 3., weil sie neben den surrealistischen Texten die Texte der Harlem Renaissance als grundlegende Inspiration anführt.

In ihrem Editorial erklären die Herausgeber von *Légitime Défense*:

„Sur le plan concret des modes figurés de l'expression humaine, nous acceptons également sans réserves le surréalisme auquel – en 1932 – nous lions notre devenir“ (*Légitime Défense* 2).

Es ist einfach, den Reiz nachzuvollziehen, den der Surrealismus auf die jungen, schwarzen und revoltierenden Studenten aus den Antillen ausübte. Dem Surrealismus ging es um nichts weniger als einen radikalen Bruch mit den Normen und Verhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit; und genau das ist es auch, worum es den jungen Studenten um *Légitime Défense* (LG) geht, die unter dem Eindruck leben, ihr ‚wahres‘, ‚echtes‘ Ich unter dem unterdrückenden Einfluss der französischen Kolonialpolitik eingebüßt zu haben. Aufs Heftigste greifen die Autoren von LG jedoch nicht zuerst die französische Obrigkeit an, sondern ihre eigenen Vorfahren von den Antillen, die ihr persönliches kulturelles Erbe verraten hätten:

„Or, l'écrivain antillais craint d'être suspecté de n'avoir pas les mêmes passions et les mêmes pensées que les Européens, et de cacher en lui les réserves troubles et dynamiques doués à son originalité propre“ (Ménil 8).

Gegen diese unterwürfige Einstellung der Anpassung wird der Surrealismus angeführt als eine Waffe „une arme“ des Widerstands und der Revolte.

Es kommt den Herausgebern von *Légitime Défense* darauf an, eine Sprache und eine Kunst zu entdecken, die den tatsächlichen Eigenschaften, dem eigentlich Charakter der Antillen und ihrer zum Großteil von ehemaligen versklavten Menschen abstammenden Bevölkerung gerecht wird. Besonders Léros Kritik geht gnadenlos ins Gericht mit den poetischen Werken der Antillen des vorigen Jahrhunderts, die die Inseln als ein unschuldiges Paradies hochstilisieren, stets darauf bedacht, den ästhetischen Erwartungen und Wünschen der Europäischen Kolonialherren gerecht zu werden, und die dabei die Augen verschlossen vor den eklatanten sozialen Ungerechtigkeiten, die in

den Kolonien vorherrschen. Lilyan Kesteloot fasst die Kritik der jungen Antiller wie folgt zusammen:

„Et il importe d'enregistrer la rage iconoclaste qui pousse les jeunes Antillais à renier cette poésie, quand ils comprennent qu'il n'est pas d'art sans authenticité. Ils n'y retrouvent ni leur sensibilité ni leurs vrais problèmes. Cette littérature passe à côté de la vie et, poursuivant un mirage occidental, elle se coupe de ses sources“ (42-43).

Auch wenn hier nicht im Detail auf die vielseitige Kritik dieser ersten und einzigen Ausgabe von *Légitime Défense* eingegangen werden kann, so ist die Zeitschrift doch wichtig, da sie ähnliche Kontroversen aus den U.S.A. wieder neu aufgreift, die dort bereits, während der 20er Jahre diskutiert wurden. Schon einige Jahre vor der Veröffentlichung von LG hatten Autoren wie Langston Hughes in den U.S.A. mit Kritikern zu kämpfen, die ihnen vorwarfen, die ‚schmutzige Wäsche‘ der ‚schwarzen Rasse‘ in der Öffentlichkeit auszuhängen. So erfuhr beispielsweise Hughes zweiter veröffentlichter Gedichtband *Fine Clothes to the Jew* (1927) heftigen Widerstand gerade aus Schwarzen Kreisen für seine Behandlung von Subjekten aus der Arbeiterklasse und dem Rotlichtmilieu (Rampersad *The Life of Langston Hughes* 140). Hughes zusammen mit anderen Autoren der Harlem Renaissance wie etwa Claude McKay lehnte sich gegen diese der französischen Assimilationspolitik nicht unähnlichen Einstellung auf. Eine Einstellung, die unter anderen in dem (ebenfalls nur eine Ausgabe aushaltenden) Magazin „Fire!!“ (1926) und Hughes‘ einschlägigen Essay „The Negro Artist and the Racial Mountain“ kulminierte. In diesem schreibt Hughes:

„We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. The tom-tom cries and the tom-tom laughs. If colored people are

pleased we are glad. If they are not, their displeasure doesn't matter either.
We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand
on top of the mountain, free within ourselves" (4)?

Entlang der Richtlinie dieser manifestähnlichen Erklärung geht es den schwarzen Menschen, die sich im New York der ‚Roaring Twenties‘ zusammenfinden, nicht um eine angepasste oder eine „Vorzeige“- Literatur, sondern darum, die ‚Negro‘-Bevölkerung authentisch und in all ihren Facetten darzustellen und zu zelebrieren. Nichts anderes ist es auch, was die Autoren von *Légitime Défense* für die Antillen fordern, und sie beziehen sich hierbei explizit auf ihre Wegbereiter aus den U.S.A.:¹⁰

“Le vent qui monte de l'Amérique noire aura vite fait, espérons-le, de nettoyer nos Antilles des fruits avortés d'une culture caduque. Langston Hughes et Claude McKay, les deux poètes noirs révolutionnaires, nous ont apporté, marinés dans l'alcool rouge, l'amour africain de la vie, la joie africaine de l'amour, le rêve africain de la mort“ (Léro 12).

1.2.2 La Revue du Monde Noir / The Review of the Black World

Wenn in ihrer Agenda auch weniger radikal als *Légitime Défense*, so war *La Revue du Monde Noir* dafür wesentlich langlebiger: Ganze sechs Ausgaben überlebte die Zeitschrift herausgegeben von den Schwestern Nardal und leistete einen gewichtigen Beitrag zur aufkommenden Négritude-Bewegung. In ihrer Hommage an die Autoren aus Harlem ähneln sich die beiden Magazine jedoch, was sich nicht nur dadurch äußerte,

¹⁰ Für den Begriff der ‚Roaring Twenties‘ liefert die Encyclopedia Britannica folgende Erklärung: „Roaring Twenties, colloquial term for the 1920s, especially within the United States and other Western countries where the decade was characterized by economic prosperity, rapid social and cultural change, and a mood of exuberant optimism. The liveliness of the period stands in marked contrast to the historical crises on either side of it: World War I (1914–18) and the Great Depression (1929–c. 1939)“ („Roaring Twenties“).

dass *La Revue* regelmäßig Texte ehemaliger Harlem-Autoren veröffentlicht, wie z.B. Gedichte von Langston Hughes, sondern auch dadurch, dass jeder der Beiträge auf Französisch und in Englischer Übersetzung bzw. vice versa veröffentlicht wurde. Tatsächlich beanspruchte die Zeitschrift klar ein internationales Profil für sich und propagiert die Solidarität zwischen Menschen schwarzer Hautfarbe unabhängig ihrer Herkunft. In dieser Hinsicht nahm *La Revue* bereits einige der wichtigsten Punkte der später erscheinenden Zeitschrift *L'Étudiant Noir* um Aimé Césaire, Léopold-Sédar Senghor und Léon-Gontran Damas vorweg. Publikationen dieser Art gerieten schnell unter Argwohn der französischen Autoritäten, wie das Beispiel *La Dépêche Africaine* im Juni 1928 zeigt. Wie Edwards berichtet:

„In June 1928, to take one example, an internal correspondence from the political affairs branch of the French West African colonies to the Ministère des Colonies in Paris reported that *La Dépêche Africaine*, published out of the French capital, had been reaching Senegal, Guinea, and the Ivory Coast. The administrator counseled that the relatively moderate periodical should continue on the list of „suspect publications“ and added that *La Dépêche Africaine*, „containing a page of articles in English, could be treated a priori much more rigorously than publications only in the French language“. In other words, black periodicals were a threat above all because of the transnational and anti-imperialist linkages and alliances they practiced: carrying „facts“ from one colony to another, from the French colonial system to the British, from Africa to the United States” (9).

Dieses internationale Profil war in entscheidenden Teilen Paulette Nardal zu verdanken, der ältesten der sechs Nardal Schwestern, die für die Geschichtsschreibung der *négritude* unentbehrlich sind. Als Studentin anglophoner Literatur trieb sie maßgeblich den Austausch schwarzer Autoren auch gerade über die sprachlichen Grenzen zwischen Englisch und Französisch voran. *La Revue* war wohl so etwas wie ein Stellvertreter des

sogenannten „Salon Nardal“, der während der frühen 30er Jahre im Pariser Stadtteil Clamart im Apartment der Nardal-Schwestern stattfand, einem kulturellen und literarischen Salon, in dem sich Schwarze Intellektuelle aus den Französischen Kolonien und den Amerikas zusammenfanden, Texte austauschten und diskutierten. Dass Paulette Nardal aktiv für das Vorantreiben dieses Austauschs zwischen Menschen aus Westafrika, der Karibik und den U.S.A. verantwortlich war, zeigt sich zum Beispiel an ihrem Briefwechsel mit dem berühmten Autoren und Philosophen der Harlem Renaissance Alain Locke, in welchem die Übersetzung seiner Anthologie *The New Negro: An Interpretation* besprochen wird (Edwards 16-18). Gast dieses Salons und wiederholter Gastautor der *Revue* ist auch der bereits erwähnte Claude McKay, dessen Roman *Banjo* (1929), besonders unter den jungen schwarzen Studenten für Aufsehen sorgte.

Banjo ist als literarisches Werk für diese Zeit schon deshalb bezeichnend, da der ursprünglich aus Jamaica kommende, auf Englisch schreibende Autor seinen Roman im französischen Marseille situiert. Der Roman folgt dem jungen Schwarzen Musiker Banjo, der sich darum bemüht eine Band zu organisieren und beständig auf der Suche nach neuen Auftrittsmöglichkeiten ist. Die Erzählung und besonders die Darstellung der Schwarzen Figuren übte einen enormen Einfluss auch auf die späteren Gründungsväter der *négritude* aus. So sagte Aimé Césaire später über Banjo: „Ce qui m’a frappé dans ce livre ... c’est que, pour la première fois, on y voyait des nègres décrits avec vérité, sans complexes ni préjugé“ (Kesteloot 80). *Banjo* bietet somit einen von zahlreichen Brückenpunkten zwischen der Harlem Renaissance und der aufkommenden Négritude-Bewegung, deren Ideen im Wesentlichen vermittelt von Paulette und Co. von Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor und Léon-Gontran Damas aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. Hierfür gründeten die drei, was wenig überrascht, ihr eigenes Magazin: *L’Étudiant Noir*.

1.2.3 L'Étudiant Noir

L'Étudiant noir. *Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France* erschien, ebenfalls mit nur einer Ausgabe gesegnet, zum ersten und letzten Mal im Jahr 1935 mit heute historischen Beiträgen von Aimé Césaire und Léopold Sédar Senghor. Für lange Zeit verschollen geglaubt, mussten sich auch so einflussreiche Monographien wie die von Kesteloot damit begnügen, den Inhalt und die Rezeption des Magazins anhand von Zeitzeugenberichten zu rekonstruieren und dabei über diese entscheidende Veröffentlichung schreiben, ohne sie je gelesen zu haben (Michel 51).

Zwar leistete *La Revue* essenzielle Vorarbeit, doch die Veröffentlichung von *L'Étudiant* war Weg bereitend, auch weil sie die drei ‚Gründungsväter‘ der *négritude* zum ersten Mal zusammenbrachte. Mag der Begriff der ‚Gründungsväter‘ auch schwierig sein, schließlich impliziert er eine klare patriarchale und sogar mythische Dimension¹¹, so sind es doch Césaire, Senghor und Damas, die im Laufe der folgenden Jahrzehnte die Debatte um *négritude* maßgeblich prägten und auf die sich nachfolgende Schwarze Autoren wie Wole Soyinka, Frantz Fanon und Es'kia Mphahlele beziehen (Graham). *L'Étudiant* kann hierbei als eine Art *Point of Departure* betrachtet werden, der diesen drei sehr unterschiedlichen Autoren das Sprungbrett für nachfolgende Veröffentlichungen lieferte, durch welche sie ihre jeweiligen Visionen der *négritude* weiter ausdifferenzierten. Aufgrund ihrer grundlegenden Bedeutung sind hier zu nennen *Pigments*, der Gedichtband, mit welchem Damas im Jahr 1937 als erster unter den dreien eine eigene Veröffentlichung realisierte, *Cahier D'un Retour Au Pays Natal* (1939), das phänomenale Langgedicht, welches Césaire nicht nur einen Platz im Kanon der schwarzen Literatur sicherte, sondern im Frankophonen überhaupt, und *Chants d'Ombre* (1948) eine Gedichtsammlung von Senghor.

¹¹ Recht lapidar geht Damas in einem späteren Interview auf diese Frage ein, die ihm wohl wiederholt gestellt worden sein muss: „C'est là, voyez-vous, une question que l'on ne cesse de me poser et l'on va même parfois jusqu'à me demander quel a été mon rôle véritable dans cette triple paternité. ... Mis à pied d'oeuvre pour expliquer cette affaire, j'ai dû répondre que dans cette trinité, il y avait le rôle du Père, celui du Fils et le mien avait été celui du Saint-Esprit“ (Damas in Racine 193).

Die Veröffentlichung von *L'Étudiant* ist auch deshalb wichtig, weil sie eine Brücke schlägt zwischen den vielen schwarzen Studenten unterschiedlicher Herkunft, die sich in Paris und besonders im Quartier Latin vermischten und sich dabei doch ein gewisses Misstrauen gegeneinander bewahrten. Es herrschten mächtige Vorurteile beispielsweise auf der Seite antillischer Studenten gegen ihre Kommilitonen aus Westafrika, aber auch zwischen schwarzen Studenten unterschiedlicher heller oder dunkler Hautfarbe. *L'Étudiant* jedoch leistete einen Aufruf an die Schwarze Gemeinschaft, die Differenzen untereinander zu vergessen und sich stattdessen gemeinsam gegen die weißen oder okzidentalischen Unterdrücker zu stellen. Damas äußerte sich dazu später folgendermaßen:

„l'Étudiant Noir, journal corporatif et de combat, avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cessait d'être étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain et malgache, pour n'être qu'un seul et même étudiant noir“ (Damas in Constant 16).

Anders als die Gruppe um *Légitime Défense* bewahrten sich Césaire, Damas und Senghor auch eine größere Distanz zum Surrealismus. Diesen verstanden sie vor allem als Mittel zum Zweck und nicht als Zweck selbst. Zwar wollte der Surrealismus die bürgerlichen Konventionen aufbrechen, doch war er auch selbst ein französisches Produkt und sich ihm unterzuordnen, wäre nichts anderes gewesen als eine neue Form der Assimilation. So beschreibt Senghor das Verhältnis der Gruppe um *L'Étudiant Noir* zum Surrealismus im Rückblick mit folgenden Worten:

„Nous acceptions le Surréalisme comme un moyen, mais non comme une fin, comme un allié et non comme un maître. Nous voulions bien nous inspirer du Surréalisme, mais uniquement parce que l'écriture surréaliste retrouvait la parole négro-africaine“ (Senghor in Kesteloot 94).

Nichtsdestotrotz ist der Einfluss des Surrealismus auf die Autoren der *négritude* nicht zu verkennen. Insbesondere die Texte von Damas und Césaires erste Veröffentlichungen weisen diesen Einfluss auf, die jeweils mit einem Vorwort bekannter Surrealisten gedruckt wurden, Robert Desnos für Damas und André Breton für Césaire.

Nachdem ich mich nun diesen wegweisenden Magazinen aus dem frankophonen Kontext gewidmet habe, möchte ich mich als nächstes dem Verhältnis zwischen poetischer Produktion und politischem Engagement zuwenden. Um dieses besser zu verstehen, ist es unumgänglich einen Seitenblick auf Jean-Paul Sartre und die Kommunistische Partei zu werfen.

1.3 Jean-Paul Sartre und der „écrivain engagé“

Jean-Paul Sartre ist aus zwei Gründen für diese Arbeit bedeutend. Zum trug er zum Aufschwung der Négritude-Bewegung bei – er schrieb sowohl für Senghors *Anthologie de la nouvelle poésie négre et malgache de langue française* (1948), als auch für Frantz Fanons *Les Damnés de la Terre* (1961) das Vorwort – und zum anderen bringt sein Essay *Qu'est-ce que la Littérature* (1947) wichtige Kontroversen rund um die politische Verantwortung der Literatur einflussreich auf den Punkt. Zwar datieren beide Texte, die hier besprochen werden sollen, Sartres Einleitung „Orphée Noir“ zu Senghors Anthologie und *Qu'est-ce que la Littérature* nach 1939, also nach dem Zeitraum strenggenommen relevant für diese Arbeit, doch sind beide Texte gleichermaßen unentbehrlich für ein vollständigeres Verständnis sowohl der *négritude* und ihrer Rezeption als auch für das gespannte Verhältnis der Literatur zur Kommunistischen Partei während der Zwischenkriegsjahre.

Dieses Spannungsverhältnis belastete auch die surrealistische Gruppe wie besonders am ‚Fall Aragon‘ deutlich wurde. Für die Surrealisten, von denen viele der Kommunistischen Partei beigetreten waren, für die das Überwinden aller Konventionen aber schließlich an erster Stelle stand, waren die ästhetischen Vorstellung und

Vorgaben, die ihnen von der stalinistisch geführten Comintern auferlegt wurden, inakzeptabel.

Eine andere Position bezog Sartre. Für Sartre hat zu schreiben klar eine ethische Dimension, ist der Wortakt eine politische Handlung. Ihm zufolge weiß der Schriftsteller:

„que les mots, comme dit Brice Parain, sont des „pistolets chargés“. S’il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu’il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d’entendre les détonations“ („Qu’est-ce que la littérature“ 29).

Breton hingegen formuliert ein grundsätzlich anderes Verständnis der Aufgabe von Literatur und es ist besonders spannend, Sartres Metapher des Revolvers mit Rückblick auf Bretons oben zitierten Vergleich des surrealistischen Aktes mit dem blinden Schießen in die Menge zu kontrastieren. Die Auffassungen der beiden Männer, was die Literatur anbelangt, könnten gegensätzlicher nicht sein. Breton zufolge soll die Literatur und das Schreiben frei sein von aller Moral und allen gesellschaftlichen Erwartungen. Zwar soll der Surrealismus dem Herbeiführen einer neuen, besseren Welt dienen, und Breton selbst, sowie viele andere waren zumindest kurzweilig Mitglieder der Kommunistischen Partei, aber das poetische Schaffen selbst darf sich, laut den surrealistischen Vorsätzen, nicht nach irgendwelchen Werten richten.

Es braucht einen Aimé Césaire, der sich mit derlei Skrupeln nicht aufhält, um das wahre politische Potenzial des Surrealismus zu entfalten. Wie Jean-Claude Michel bemerkt:

„The Automatic Writing, as formulated by Breton in his first manifesto was, before all, an intellectual experiment. For the European surrealists, the practice of this experiment was more important than a problematic result. Breton has always underlined the passivity of the writer listening to his

subconscious, giving free play to the inner powers of words and the images, which these suggested. ... As for Césaire, he never enjoyed those poetical diversions, and always proclaimed that poetry can not be just an amusement, a pastime, or even a respectful occupation. For him, literature can only be *engage*, actively committed to a social or political cause" (82).

Ein entscheidender Unterschied zwischen den beiden Positionen, also der von Breton und Sartre, liegt jedoch in der Wahl des bevorzugten Mediums. Während für die Surrealisten das Gedicht die beliebteste Form ist, wohl aufgrund seines Potenzials für das Abstrakte, bezieht sich Sartre entschieden auf den Roman und die Prosa, als die Ausdrucksform mit einer politischen Verantwortung. Gemäß Sartres Ausführungen versteht dieser Gedichte und was sie beschreiben als Dinge selbst und nicht länger als representative Sprache, und er vergleicht sie in dieser Qualität mit der Musik und der bildenden Kunst:

„On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique ; qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent ? L'écrivain, au contraire, c'est aux significations qu'il a affaire. Encore faut-il distinguer : l'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique“ („Qu'est-ce que la littérature“ 17-18).

Laut dieses Verständnisses sind Gedichte in gewisser Weise ursprünglicher und entzogen sich so einer politischen Dimension. Für meine Überlegungen wären Sartres Ausführung somit wenig relevant. Ich möchte an dieser Stelle jedoch einige Bedenken anstellen, die Sartres Verständnis der Poesie rückbezieht auf die Schwarze Poesie, mit der sich diese Arbeit hauptsächlich beschäftigt. Vergleicht man Sartres Verständnis der Poesie mit der gerade für die 20er und 30er Jahren geläufigen Auffassung des ‚Primitiven‘ so lassen sich einige eklatante Gemeinsamkeiten feststellen. Wie auch

Sartres Gedichten wurde dem Primitiven etwas Ursprüngliches und Unschuldiges zugeschrieben. Auf der einen Seite führte das dazu, dass sogenannte primitive Kulturen wie die diversen Ethnien Afrikas eine neue Wertschätzung erfuhren, auch von Seiten der Wissenschaft; ein berühmtes Beispiel hierfür ist Léo Frobenius Traktat *Histoire de la Civilisation Africaine* (1936), welches auch von den Begründern der *négritude* rezipiert wurde (Kesteloot, Wilder). Gleichzeitig bedeutete diese Tendenz aber auch eine neue Fetischisierung des Primitiven, welches als eine beinahe mystische Form des Wissens aufgefasst wurde und von welchem sich viele Intellektuelle und Künstler aus dem Okzident, frustriert mit den Werten und Idealen des Europäischen Rationalismus, eine Erneuerung ihrer eigenen Kultur erhofften. Innerhalb dieser Diskurse um das Primitive positionierten sich Autoren wie Langston Hughes, Aimé Césaire und Léopold Senghor. Während Langston Hughes dessen frühes Werk wohl am ehesten dem Primitivismus zugerechnet werden kann, mit dem Einsetzen der 30er Jahre und der sozialen Desillusionierung, die sie mit sich bringen, und wohl auch parallel zum Bruch mit seiner Gönnerin, radikal vom Primitiven abwendete, beanspruchten Autoren wie Césaire und Senghor primitive Qualitäten für die Definition ihres *négritude* Verständnisses, während sie andere ablehnten. Wilder beschreibt Césaires Entwicklung folgendermaßen:

„Over time, Césaire would continue to develop this conception of poetry as a primordial utterance “surging from the inner void, like a volcano that emerges from primitive chaos, it is our place of power [lieu de force]; the eminent situation from which we appear; it is magic, magic” (280).

Besonders Senghor ist von nachfolgenden Schwarzen Intellektuellen heftig für seine Idealisierung des primitiven Charakters der „âme nègre“ der „schwarzen Seele“ kritisiert worden (Kesteloot). Während für Césaire die Tätigkeit des Dichters aber erklärterweise „magie“ ist, so ist sie gleichzeitig für ihn auch unbedingt politisch:

„The role of the poet and poetry is to be a ‚ferment‘ of hope....My role is to remember to be, if I can, a ‚griot‘ who links the people to its history...the human and literary revolution would only resemble a tempest in an inkwell if it did not unleash [débouchait] the political revolution” (Césaire in Wilder 280).

Wo Sartre das Gedicht als einen unschuldigen Akt betrachtet mit wenig Bezug zu den politischen oder sozialen Umständen seiner Entstehung, so liefert Césaire unter anderem durch sein, einem Aufschrei gleichendes Gedicht *Cahier d'un retour au pays natal* doch den kaum überhörbaren Gegenbeweis zu diesem Verständnis der Poesie. Überhaupt lässt sich sagen, dass schwarze Autoren wie Césaire, die sich zwar des Werkzeugs des Surrealismus bedienten, sich aber nicht schlussendlich seiner Ideologie unterordneten, ihn überhaupt erst zu seiner wahren Strahlkraft befähigten. Immerhin, und diese Kritik wurde auch aus den eigenen Reihen laut, litt der Surrealismus an Phrasendrescherei. Ehemaliger Surrealist Pierre Naville bringt es auf den Punkt:

„Moral scandals instigated by the surrealists did not necessarily imply a destruction of intellectual and social values: the establishment does not have any fear of them. The establishment easily absorbs them” (Naville in Michel 11).

Autoren wie Césaire jedoch, und wie sich zeigen wird auch Damas, beweisen, dass es auch anders geht, dass die „Wortmagie“ zauberhaft sein kann und gleichzeitig politisch, ja dass sie durch ihre klare politische Ausrichtung überhaupt erst ihr tatsächliches Potenzial verwirklichen kann.

Eine Mystifizierung der *négritude* unterstützt auch Sartre, der die Arbeit in seinem mittlerweile berühmten Vorwort zu Senghors „Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française“, „Orphée Noir“ mit der aus der griechischen Mythologie stammenden Figur des Orpheus gleichsetzt. Wie Orpheus in die Unterwelt

hinabgestiegen sei, um seine geliebte Eurydike von den Toten zurückzuholen, so steigen auch die Dichter der *négritude* in die Tiefen ihres selbst [soi-même], um ihre *négritude* (wieder) zu entdecken (Sartre „Orphée Noir“ xvii). Für dieses Vorwort, wenn es für seine Zeit auch progressiv gedacht ist, ist Sartre aus verschiedenen Gründen in die Kritik geraten. Einerseits aufgrund der Wahl seiner Begriffe. Und zwar bettet Sartre die *négritude* ein in eine Weltvorstellung beruhend auf Hegels Dialektik. Die *négritude* wird hier zur „Negation“, zur Anti-These der okzidentalen „These“, welche nötig ist für die schlussendliche Synthese, also den Fortschritt. Kesteloot mag zu Recht klarstellen, dass der Begriff der „Negation“ gemäß Hegel zwar nicht inhärent negative konnotiert ist (120-23), doch die Sprache spricht für sich und es ist zu einfach, Sartres Vokabular als belastend zu verstehen, um es einfach zu entschuldigen. So reagiert beispielsweise Frantz Fanon tiefbetroffen, als er Sartres Vorwort zum ersten Mal liest:

„Quand je lus cette page, je sentis qu'on me volait ma dernière chance. Je déclarai à mes amis : „La génération des jeunes poètes noirs vient de recevoir un coup qui ne pardonne pas“. On avait fait appel à un ami des peuples de couleur, et cet ami n'avait rien trouvé de mieux que de montrer la relativité de leur action...J. P. Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir“ (Fanon in Kesteloot 120).

Weiterhin wurde Sartre dafür kritisiert, dass er die Ideen der *négritude* fundamental missversteht. Für Sartres Auffassung der Bewegung, der sie lediglich einordnet in ein okzidentales Denkmuster, sind die Ideen der *négritude* ein Mittel zum Zweck, welches der Realisierung einer (letztlich auch westlich konzipierten) sozialistischen Utopie dienen soll. Sartre gelingt es nicht, die *négritude* als eigenständige Formation zu betrachten, die sich weder die Validierung durch die okzidentale Gesellschaft erwünscht noch dieser bedarf.

Diese Einordnung war auch eine Folge von Sartres eigenen politischen Überzeugungen. Auch wenn Sartre selbst nicht Mitglied der Kommunistischen Partei

war, so hegte er Sympathien für den Klassenkampf zwischen Proletariat und Bourgeoisie (Sartre „Orphée Noir“). Diese beeinflussten seine Überzeugung davon, was die soziale Aufgabe von Literatur sei, und damit war er nicht allein. Zu Beginn der 30er Jahre übte die Kommunistische Partei international eine enorme Strahlkraft aus. Auch viele der Intellektuellen, die bereits erwähnt wurden, sahen für kürzere oder längere Zeit in der kommunistischen Sache den einzigen Weg in eine bessere Zukunft. André Breton, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas und Langston Hughes – sie alle liebäugelten mit der Kommunistischen Partei. Breton und Césaire traten ihr sogar bei, nur um sie später wieder zu verlassen. Und auch Hughes, wenn auch kein aktives Mitglied, war dem Kommunismus doch wohlgesonnen, was sowohl seine Gedichte aus dieser Zeit als auch seine in den 50er Jahren veröffentlichte Autobiographie *I Wonder as I Wander* (1956) belegen. Doch die Beziehungen zwischen diesen Literaten und der Kommunistischen Partei war angespannt. Breton verweigerte der KP das alleinige Anrecht auf die Revolution, denn für die Surrealisten, die sich schließlich von allen Konventionen und Hemmungen freimachen wollten, stellten die ästhetischen Ansprüche des Comintern ein Dilemma dar: Zwar waren ihre Ziele ähnlich – das Untergraben der Bourgeoisie und des kapitalistischen Systems – doch ihre Methoden und Prioritäten unterschieden sich grundlegend. Für die Surrealisten lag der Weg zur Befreiung in der Kunst, der Literatur und dem Unterbewusstsein; die KP hingegen verfolgte, was die Literatur betraf, eine klare ästhetische Linie, den sozialistischen Realismus, die wenig Raum ließ für Divergenz. Als Konsequenz dieser Spannungen kam es immer wieder zu Zusammenstößen zwischen Mitgliedern des Surrealismus und dem Ausschuss der Partei. Regelmäßig mussten sich Surrealisten aufgrund dieses oder jenes veröffentlichten Gedichts vor der Partei rechtfertigen (Leiner, Paligot). Es herrschte gegenseitiges Missverständnis.

Ein anderer Grund für die Spannungen zwischen Surrealismus und der KP lagen in der jeweiligen Klassenzugehörigkeit ihrer Vertreter. So schreibt Jean-Claude Michel:

„if it was exalting to build this new world, the surrealists, nevertheless, were compelled to be heard only in their inner circle of privileged followers. Their opponents would rightly charged them of verbalism and idealism” (11).

Auch wenn sie zu ihren heftigsten Kritikern gehörten, so waren die Surrealisten am Ende des Tages doch selbst Teil der Bourgeoisie und hegten schlichtweg andere Prioritäten als jene Arbeiter, die auf Demonstrationen und Umzügen für menschlichere Bedingungen in ihrem Arbeitsalltag kämpften.

Was die schwarzen Studenten im Paris der 30er Jahre anbelangt, so hatten auch sie ein teilweise angespanntes Verhältnis zur Kommunistischen Partei, wobei es gerade unter ihnen zu starken Meinungsverschiedenheiten kam. Die Gründe waren in diesem Fall jedoch andere als bei den Surrealisten. Einerseits gehörten viele der Studenten, die es aus den Kolonien nach Paris geschafft hatten, ebenfalls der Bourgeoisie ihrer Heimat an und sie handelten, indem sie sich mit der KP solidarisierten, gegen ihre eigenen Interessen oder zumindest die ihrer Familien. Dass das mitunter ernste Konsequenzen nach sich ziehen konnte, zeigte der bereits erwähnte Fall *Légitime Défense*. Weiterhin standen die zu sehr politisch orientierten Organen aus den Kolonien oft unter dem Misstrauen der Behörden, wie der Fall *La Dépêche Africaine* zeigte. Es ist daher wenig überraschend, dass die Studenten aus den Überseegebieten zögerlich waren, sich offen politisch zu zeigen (Wilder 157-61).

Sogar Aimé Césaire, der über lange Jahre als öffentlicher Sprecher der Kommunistischen Partei auftrat, sah sich schließlich 1956 gezwungen, aus der Partei auszutreten, was er in seinem Brief an den PCF-Generalsekretär Maurice Thorez eloquent begründete. Die marxistische Ideologie, so Césaire, solle zuerst den Menschen dienen und nicht umgekehrt; für ihn konzentrierte sich die Kommunistische Partei (KP) in Frankreich zu sehr auf das weiße Proletariat und missachtete dabei die spezifischen Herausforderungen, die der Kampf von Menschen aus den Kolonien erforderte.

Nach diesem ersten Überblick über wegweisende Publikationen der Schwarzen Diaspora und wie in diesen, politische und literarische Strömungen der

Zwischenkriegsjahr rezipiert wurden, möchte ich mich nun konkreter den drei Dichtern Damas, Hughes und Guillén zuwenden. Der nächste Teil beginnt mit einer kurzen Einleitung in das mir zur Verfügung stehende Quellenmaterial. Darauf aufbauend versuche ich, beginnend mit Langston Hughes Besuch auf Kuba im Frühjahr des Jahres 1930, Momente des Austauschs zwischen den dreien nachzuvollziehen.

2 Poetische und Politische Begegnungen

2.1 Situierung der Quellen

Im zweiten Teil dieser Arbeit möchte ich versuchen, einschneidende Momente in den Lebenswelten der drei Dichter, Nicolás Guillén, Langston Hughes und Léon-Gontran Damas historisch zu rekonstruieren, um diese anschließend mit ihren poetischen Werken in Verbindung zu bringen. Beginnen werde ich im März des Jahres 1930 und Langston Hughes erstem (offiziellen) Besuch in Kuba. Dieser Besuch ging der Veröffentlichung von Nicolás Guilléns *Motivos de Son* (1930) voraus. Ich konzentriere mich hier vor allem auf die Begegnung der beiden Dichter vermittelt durch Fernández de Castro. Ich werde mich kurz der Debatte um den Austausch und den Einfluss zwischen den beiden widmen, um diese dann aber zu Gunsten der Kooperation zwischen den beiden zu überwinden. Hierbei werden auch die Übersetzungen, die Hughes von Guilléns Gedichten angefertigte, eine Rolle spielen. Im Anschluss daran mache ich einen zeitlichen Sprung in das Jahr 1937 und richte mein Augenmerk auf Damas, der in diesem Jahr seine Gedichtsammlung *Pigments* veröffentlichte. Vor dem Hintergrund des „Le deuxième congrès des écrivains pour la défense de la littérature“, der im Sommer dieses Jahres in Paris stattfand und der alle drei Dichter an einem Ort zusammenführte, möchte ich ihr Schaffen formell und ideologisch vergleichen und versuchen nachzuvollziehen, wie der Austausch unter den dreien – und innerhalb der internationalen Gemeinschaft generell – ausgesehen haben könnte. Das Kapitel endet mit einem kurzen Ausblick auf den weiteren Lebenslauf der drei Protagonisten vor dem Hintergrund des spanischen Bürgerkriegs und den bereits am Horizont sich andeutenden zweiten Weltkriegs.

Vorab jedoch gibt es einige Bemerkungen zu den für von dieser Arbeit berücksichtigten Quellen zu treffen. Dazu gehören Alain Lockes Einleitung zu der Anthologie *The New Negro: An Interpretation* (1925), Zora Neale Hurstons „How It Feels To Be Colored Me“ (1928), Langston Hughes *Collected Poems* (1994),

zusammengestellt von Arnold Rampersad und David Roessel, sein Essay „The Negro Artist and the Racial Mountain“ zuerst veröffentlicht in *Nation* 1926, seine 1937 vor dem Zweiten Internationalen Kongress gehaltene Rede „Too Much of Race“ und seine 1956 veröffentlichte Autobiographie *I Wonder as I Wander*, weiterhin diverse kleine Artikel und Briefe, die er im Laufe seiner Zeit als Korrespondent und Freund verfasst hat.

Hughes Autobiographie, auch wenn sie strenggenommen keine Primärquellen ist, da sie mit reichlich zeitlichem Abstand zu den hier wichtigen Ereignissen verfasst wurde, bietet doch einen notwendigen Einblick in den konkreten Lebensweg von Hughes und liefert zusätzlich einige spannende Nuancen zu seiner spezifischen Erinnerung der Ereignisse. Dennoch muss sie im Rahmen ihrer Zeit gelesen werden. In den 50er Jahren ist nicht nur der zweite Weltkrieg bereits Geschichte, Hughes selbst hat sich in der Zwischenzeit mit persönlichen Herausforderungen herumschlagen müssen, wie die Untersuchung seiner sozialistischen Vergangenheit durch den McCarthy Ausschuss¹². Es ist also anzunehmen, dass er in seiner Erinnerung einige Ereignisse, besonders während des spanischen Bürgerkriegs, bereits als vorauszeichnende Omen deutet, die er und seine Zeitgenossen zu jenem Zeitpunkt womöglich nicht ganz so fatal ausgelegt hätten. Es ist weiterhin anzunehmen, dass diese Schrift auch mit einem Blick auf seine U.S. Amerikanische Leserschaft verfasst wurde und, auch wenn sie den Kommunismus bei weitem nicht verdammt, dann doch dazu dienen soll, ihren Verfasser lediglich als einen neugierigen Betrachter zu porträtieren als einen engagierten Sozialisten.

Für Hughes Gedichte beziehe ich mich vor allem auf die von Arnold Rampersad und David Roessel herausgegebene Sammlung *The Collected Poems of Langston Hughes* (1995). So vollständig die Sammlung auch sein mag, sie bietet leider wenig Informationen zu den konkreten Veröffentlichungsdetails der einzelnen Texte. Stattdessen sind die zahllosen Gedichte, die Hughes im Laufe der Jahrzehnte

¹² Senator Joseph McCarthy war zu Beginn des Kalten Krieges Vorsitzender des „House Un-American Activities Committee“ (HUAC), das zwischen 1938 und 1975 private Bürger, Unternehmen und öffentliche Einrichtungen auf ihre Verbindungen zum Kommunismus hin untersuchte. Besonders unter der Leitung von McCarthy entwickelte das HUAC eine Atmosphäre politischer Einschüchterung in den U.S.A., die als „McCarthyism“ bekannt wurde (Schultz; „House Un-American Activities Committee“).

geschrieben hat, in Dekaden-Schritten chronologisch zusammengefasst. Der für diese Arbeit vor allem berücksichtigte Abschnitt ist der von 1931-1940. In dieser Zeit hat Hughes keinen Gedichtband als solchen herausgegeben, sondern mal hier mal dort in Zeitschriften und Pamphleten seine Gedichte an die Öffentlichkeit gebracht.

Neben diesen Primärquellen bezieht sich diese Arbeit umfangreich auf Sekundärliteratur. Hier sind besonders Rampersads umfangreiche Biographie von Langston Hughes *The Life of Langston Hughes* (1986) und Ryan James Kernans beinahe genauso umfangreiche Dissertationsschrift *Lost and Found in Black Translation* (2007) zu nennen.

Ander als Hughes hat Nicolás Guillén im Laufe der 30er Jahre mehrere kompakte Gedichtsammlungen veröffentlicht, darunter *Motivos de Son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931) und *West Indies Ltd.* (1934). Zu diesen liegen mir konkrete Veröffentlichungsinformationen vor, die Luis Iñigo Madrigal in seiner Anthologie von Guilléns Gedichten *Summa Poetica* gemeinsam mit den Originalen veröffentlicht hat. Ebenso verhält es sich mit Damas, dessen 1937 herausgegebener Gedichtband *Pigments* zwar nicht mehr im Original verfügbar ist, dafür aber in einer neueditierten Version von Presence Africaine zusammengefasst mit seinen späteren Gedichten aus *Névralgies* (1966). Die Trennung der beiden Sammlungen wurde von der neuen Edition berücksichtigt, sodass eine Vermischung der Texte ausgeschlossen ist.

Im Vergleich mit Langston Hughes sind Nicolás Guillén und Léon-Gontran Damas wenig beforscht; ein Umstand, den verschiedenen Kritiker lamentieren (Gyssels, Racine). Bezüglich Nicolás Guillén ist schmerzlich die Lücke von Ángel Augier für diese Arbeit zu nennen, dem ersten von Guillén Kritikern und Biographen dessen beide Werke *Nicolás Guillén: Estudio biográfico-crítico* (1984) und *Vida y Obra de Nicolás Guillén* (2002) ich leider nicht auftreiben konnte. Sowohl durch das Internet war mir kein Zugriff möglich, als auch nicht an den Universitätsstandorten Leipzig und Wien, wo keine Exemplare vorhanden sind. Bei Damas ist die mir vorliegende Quellenlage etwas besser. Daniel Racines Monographie über das Leben und das Werk von Damas, *Léon-Gontran Damas: L'homme et l'oeuvre* (1983), bietet wertvolle Analysen des poetischen Werks

des Dichters und liefert zusätzlich wichtige Eckdaten, um den Lebenslauf von Damas einordnen zu können.

Für mein Verständnis der Négritude-Kohorte ist neben des bereits im ersten Teil angeführten Buches von Lilyan Kesteloot *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (1977) besonders Gary Wilders beeindruckende Historiographie des Französischen Imperialreichs *The French Imperial Nation-State: Negritude & Colonial Humanism Between the Two World Wars* (2005) Ausschlag gebend. Auf Josaphat Bekunuru Kubayanda's *The Poet's Africa Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire* (1990), das als eine der ersten Studien eine umfangreiche Untersuchung des Afrikanischen Erbes in karibischer literarischer Ästhetik durchführt, hatte ich keinen Zugriff. Immerhin konnte ich aber ein grobes Verständnis von Kubayandas wichtigsten Punkten durch seinen zusammenfassenden Essay „Notes on the Impact of the African Oral-Traditional Rhetoric on Latin American and Caribbean Writing“ (2002) gewinnen.

Auf Basis dieser Quellenlage richtet sich meine Erzählung vor allem an Langston Hughes aus, dessen Leben, wohl weil er aus den U.S.A. stammt, das am besten dokumentierte der drei Dichter ist. Hughes Leben zu dieser Zeit ist faszinierend. Innerhalb nur weniger Jahre reiste er als Schriftsteller und Korrespondent einmal um die Welt und entdeckte dabei nicht nur seine Unabhängigkeit als Autor, sondern entwickelte ein neues internationales und sozialistisches Bewusstsein für die prekäre Situation nicht-weißer Menschen in den verschiedensten Teilen der Erde.

2.2 „Havana Nights“: Guillén und Hughes erste Begegnungen

Das Verhältnis zwischen Kuba und den U.S.A. ist jeher ein kompliziertes. So war es auch in den Zwischenkriegsjahren. Einerseits gibt es zwischen den beiden Nationen schon aufgrund ihrer geographischen Nähe regen Austausch und die U.S.A. spielten eine entscheidende Rolle bei der Herauslösung Kubas aus dem spanischen Kolonialreich im 19. Jahrhundert. Auch geschichtlich weisen die beiden Territorien Gemeinsamkeiten auf,

ist ihre Entstehung doch beiderseits unwiederbringlich mit den Grausamkeiten der Sklaverei verflochten – auch wenn beide Länder bezüglich Rassenideologie und Legislation sehr unterschiedliche Entwicklungen aufweisen. Nach dem Spanisch-Amerikanischen Krieg im Jahr 1898 jedoch, beharrten die U.S.A. auf ihrem Einfluss auf Kuba und mischten sich wiederholt in die Politik der Insel ein, um ihre eignen Interessen durchzusetzen. Über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinweg war die politische Situation in Kuba instabil und das Land sah eine Reihe wechselnder Regime und Präsidenten. Im Jahr 1924 wurde Gerardo Machado zum Präsidenten gewählt, zunächst mit breiter Unterstützung aus der Bevölkerung. Unter seinem Einfluss gedieh der Tourismus und mehr und mehr U.S.-Amerikanische Kapitalanleger kamen ins Land, um von dem wachsenden Strom von Besuchern zu profitieren („Republic of Cuba“). Viele der jungen Intellektuellen allerdings, die auch dem Machado-Regime kritisch gegenüberstanden, verurteilten die Macht und den Einfluss von U.S. Kapital auf der Insel, mit welchem auch Jim-Crow¹³-ähnliche Zustände importiert wurden. In diesem Klima bemühte sich der kubanische Intellektuelle Fernández de Castro darum, eine Kooperation zwischen Langston Hughes und der kubanischen Avant-Garde zu ermöglichen:

„The complementary relationships formented by Fernández de Castro were intended to foster inter-American dialogue, inter-American cultural exchange, and the, at times, overlapping agendas of Pan-Africanism and Communism. ... Fernández de Castro translated Hughes to use his international stature to mobilize Cuba's black community in the service of communist revolt. This mobilization was, for Fernández de Castro, a prerequisite for a communist revolution that would free the nation from the

¹³ Jim Crow bezeichnet das formelle, ideologische und kodifizierte System von Rassentrennung, das zwischen 1877 und den 1960er nicht ausschließlich aber vor allem in den Südstaaten der U.S.A. das Verhältnis zwischen weißen und Afro-Amerikanischen Bürgern regelte. Die Gesetze bezogen sich auf beinahe jeden Bereich öffentlichen Lebens, etwa Toiletten, Transportmittel und Schulen. Der Ausdruck geht auf eine Minstrel-Routine zurück, die Thomas Dartmouth Ende der 1820er Jahre entwickelte („Jim Crow Laws“).

shackles of U.S. imperialism. ... Indeed, Fernández de Castro's transgressive translation of Hughes's poetry lays bare an agenda that seeks to reposition his race-proud verse so that it might serve the political interests of the Cuban translator and critic" (Kernan 27-28).

Der Austausch zwischen Guillén und Hughes ist in vielerlei Hinsicht exemplarisch für vieles, was Kuba und die U.S.A. sich kulturell anzubieten hatten. Auch die Kontroverse um das Verhältnis und den gegenseitigen Einfluss zwischen Nicolás Guillén und Langston Hughes seither ist bezeichnend für die Beziehung zwischen den beiden Nationen. Die entscheidende Frage am Anfang dieses Disputs ist wohl diese: Hat Langston Hughes Nicolás Guillén dazu inspiriert, *Motivos de Son* zu schreiben? Hughes Biograph Arnold Rampersad hat dazu eine sehr klare, wenn auch einfache Meinung. Er schreibt:

„Hughes by this time was essentially past major influence as a poet; not so Guillén, who was himself thinking of Langston's work and its fearless racial aesthetic. Hughes had one crucial recommendation for Guillén—that he should make the rhythms of the Afro-Cuban *son*, the authentic music of the black masses, central to his poetry, as Hughes himself had done with blues and jazz. This idea startled Guillén" (*The Life of Langston Hughes* 179).

Es ist wenig verwunderlich, dass kubanische Kritiker eher allergisch auf solche Thesen reagieren (Kernan). Schon zur Zeit der Veröffentlichung von *Motivos* schrieb der kubanische Kritiker Ramón Vasconcelos an Guillén und warnte ihn davor, dass „Cuba was not the South and „el son“ was not „el blue“ (Vasconcelos in Kernan 114). Die Debatte liegt nahe, da beide Dichter sich besonders in ihrer frühen Lyrik vor allem durch das Einbeziehen von traditioneller schwarzer Volksmusik in ihre Poesie auszeichneten, bei Hughes der ‚Blues‘ und der ‚Jazz‘, bei Guillén der ‚son‘. Und tatsächlich: Nicolás

Guillén veröffentlichte seine einschlägigen *Motivos* nur knapp einen Monat nach seiner ersten Begegnung mit Langston Hughes.

Für meine Arbeit jedoch möchte ich mich an Kernans Position orientieren, der der Kontroverse geschickt ausweicht:

„Hence, the exclusive preoccupation with whether or not Hughes influenced Guillén proves to be a distraction that might avert the reader’s gaze from a larger issue: the importance of an intellectual exchange facilitated by translation and intended to influence poets and readers the world over“ (52-3).

Denn trotz des angespannten Verhältnisses beider Länder und der ökonomischen und militärischen Ungleichheit, die ihre Beziehungen bestimmten, konzentrieren sich derlei Auseinandersetzungen mehr auf das, was trennt, als auf jenes, welches verbindet.¹⁴ Immerhin war die Beziehung zwischen Guillén und Hughes nicht in erster Linie geprägt durch ihr poetisches Schaffen oder sogar durch geteilte politische Ideale, sondern von gegenseitiger Wertschätzung und einer Jahrzehnte anhaltender Freundschaft; eine Freundschaft, die die beiden nicht bloß zusammen auf Kongresse und Versammlungen führte, sondern genauso in Nachtclubs und in den Krieg. So ist es auch Hughes, der begeistert von der jüngsten Veröffentlichung seines Freundes, diesem ein Telegramm schickte und ihm gratulierte zu seinen „*Motivos de Son ... at once very Cuban and very good*“ („Six Letters to Nicolás Guillén“ 56).¹⁵ Bevor ich jedoch näher auf die erste

¹⁴ Es ist wohl auch eine Überlegung wert, dass der Großteil der hier gemeinten Kritik erst weit in die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts hinein verfasst wurde und vor dem Hintergrund der sich verschlechternden, teils dramatischen Konflikte zwischen beiden Akteuren zu lesen ist – Stichwort Kuba Blockade (ab 1960), Bay of Pigs Invasion (1961) und die Missiles Crisis (1962). Alles Ereignisse, die die Begegnung zwischen Guillén und Hughes noch nicht belasteten.

¹⁵ Das angegebene Datum auf der Veröffentlichung dieser Quelle von Alegría und Chrisman, nämlich der 17. Juli 1939, kann nicht stimmen. Die *Motivos* wurden bereits im Jahr 1930 veröffentlicht und schon ein Jahr später treffen sich die beiden Freunde persönlich auf Kuba wieder. Ein Telegramm neun Jahre später wäre also überflüssig gewesen.

Begegnung der beiden eingehe, ist es notwendig beide Dichter zumindest skizzenhaft vorzustellen.

Wie Hughes wurde Nicolás Guillén im Jahr 1902 geboren, am 10. Juli in Camagüey auf Kuba. Obwohl er nach eigener Beschreibung ‚hellhäutig‘ war [„un mulato bastante claro“] („El Camino de Harlem“ 153), musste er schon früh in seinem Leben diskriminierende Erfahrungen machen (Laferl). Während der 20er Jahre war er Teil der Avant-Garde in Havanna, die als Teil der *negrista* Bewegung besonderen Fokus auf das Afro-kubanische Erbe legte. Zwar konnte er bereits einige Bekanntheit durch seine Gedichte erlangen, in denen er Kernan zufolge ein Verlangen [desire] „demonstrate[s] ... to break with established *modernista* rhetorical norms in order to offer his readers a metaphorical means of resistance to the racist and corrupt Machado regim’s status quo“ (80). Doch seine spezifische poetische Stimme hatte er noch nicht gefunden.

Langston Hughes wurde 1902 in der Stadt Joplin, Missouri geboren, das genaue Datum ist nicht bekannt, und „[r]ocked to sleep each night by his grandmother in the bullet-riddled shawl of his ancestor Lewis Sheridan Leary (a participant in John Brown’s¹⁶ raid on Harper’s Ferry), Hughes was literally cradled in revolution“ (Kernan 4). Noch zu Schulzeiten in Kansas wurde er von seinen Klassenkameraden zum „class poet“ gewählt. Er selbst konnte sich diesen Umstand nur dadurch erklären, dass er der einzige Schwarze in der Klasse war und dass „all white people think all Negroes have a sense of rhythm“ („Langston Hughes Speaking at UCLA“ 14:40-49). Aufgrund der schwierigen Beziehung zu seinem Vater und dessen Geringschätzung gegenüber seinem Wunsch, Schriftsteller zu werden, musste sich Hughes die meiste Zeit alleine durchschlagen. Er heuerte als Seemann an und bekam so die Gelegenheit, sowohl nach Kuba als auch nach Westafrika zu reisen; in Paris ging er von Bord und verdingte sich in einem der Kaffees von Montmartre als Türsteher (Rampersad *The Life of Langston Hughes, I*

¹⁶ „John Brown, (born May 9, 1800, Torrington, Connecticut, U.S.—died December 2, 1859, Charles Town, Virginia [now in West Virginia]), militant American abolitionist whose raid on the federal arsenal at Harpers Ferry, Virginia (now in West Virginia), in 1859 made him a martyr to the antislavery cause and was instrumental in heightening sectional animosities that led to the American Civil War (1861–65)“ („John Brown“).

Wonder as I Wander). Zurück in New York wurde er schnell ein wichtiger Teil der aufkommenden Harlem Renaissance, zu der er mit seinen Stücken „The Weary Blues“ und „The Negro Artist and the Racial Mountain“ einen wichtigen Beitrag leistete. Ende der zwanziger Jahre, wie alle betroffen von der Great Depression, doch zunächst noch im Schutz seiner weißen Mäzenin Charlotte Osgood „Godmother“ Mason, arbeitete er an der Kurzgeschichtensammlung *Not Without Laughter* (1930). Der Übergang von den „Roaring Twenties“ in die Jahre der ökonomischen Misere, die die 30er markierten, war für ihn geprägt von schwierigen Entscheidungen und schmerzhaften persönlichen Brüchen.

Gleich zu Beginn der 30er Jahre besuchte Hughes Kuba zweimal im Abstand von nur knapp einem Jahr. Er kam auf die Insel im März 1930 und dann wieder im April 1931, jedoch unter dramatisch anderen Begebenheiten. Nicht nur die Umstände seiner Reise sind anders, auch Hughes selbst befand sich am Anfang einer wichtigen Veränderung. Im Jahr 1930 setzte er Fuß auf Kuba geschickt von Godmother, denn in ihrer Vorstellung muss Kuba sehr primitiv sein (Rampersad *The Life of Langston Hughes* 176). Wie viele seiner vorigen Beziehungen zu dieser Zeit, war die zu Mason eine, die zu Ende ging. Dazu schreibt Kernan:

„Hughes’s poetic career during the eleven months between his departure from Cuba on March 7, 1930 and his return to the island on April 7, 1931 is perhaps best conceptualized—as alluded above—as both a death and a resurrection. Many of Hughes’s relationships that propelled him both into and through the Harlem Renaissance—including the artistic and financial support of Carl Van Vechten¹⁷, the patronage of Godmother, Hughes’s oft-times

¹⁷ Van Vechten war ein Journalist und Fotograf, der mit vielen wichtigen Persönlichkeiten der Harlem Renaissance enge Beziehungen pflegte. Auch mit Hughes verband ihn eine lange Freundschaft. Während seine eigenen literarischen Werke wegen ihrer Sprache und ihrer Darstellung von Afro-Amerikanern in Harlem schon zu ihrer Zeit heftig in die Kritik gerieten, liefern insbesondere seine Photographien von wichtigen Persönlichkeiten seiner Zeit heute wichtige historische Quellen (vgl. <https://www.britannica.com/biography/Carl-Van-Vechten> 07.09.2023 10:59).

vexed friendship with Alain Locke, and his friendship (as well as his long-standing literary collaborations) with Zora Neale Hurston—came either to an abrupt halt or died a slow death as did both Hughes's production of his so-called „authentic“ blues verse and his engagement with primitivism“ (102).

Was Mason angeht, war es ein langsamer, schmerzhafter Tod. Immer wieder bemühte sich der finanziell abhängige Hughes zurück in den guten Ruf seiner Patronin zu gelangen – letztendlich ohne Erfolg – auch wenn die Arbeit, die er für sie verrichtete, ihn mehr und mehr entfernte von seinen persönlichen Idealen als Schriftsteller. Sein Besuch in Kuba stand lediglich am Anfang einer für den Dichter schwierigen Emanzipation, als Teil derer er eine persönliche wie artistische Entwicklung durchlebte, an deren Ende er nicht nur ein eigenständigerer Schriftsteller sein würde, wie Hughes selber gerne feststellte, der erste „Negro writer who made his living solely by writing“ (Kernan 1), sondern auch ein radikal anderer.

Dieses ‚radikal‘ darf gerne doppelt gelesen werden. Der Hughes, der im März des anbrechenden Jahrzehnts nach Kuba kam, ist, wie Kernan es formuliert, einer „with his tail between his legs“ (87). Godmother zahlt nicht nur für seine Reise, sie tut dies auch mit einer klaren Agenda im Sinn: „to re-infuse him with the thirst for the primitive“ (87). Mit dieser Vorstellung schwarzer Kunst, als etwas essenziell Primitives oder Ursprüngliches, die besonders während der 20er Jahre international „en vogue“ war, konnte Hughes weniger und weniger anfangen. Zwar sind viele seiner Gedichte, und hier sind vor allem seine frühen Werke zu nennen, wohl dem Primitivismus zuzuordnen wie z.B. „The Negro Speaks of Rivers“ oder „When Susanna Jones Wears Red“, doch beinahe ein Jahrzehnt später hatte sich Hughes persönlich bereits weiterbewegt. Während seine frühen Produktionen formal bereits radikal waren, so gedieh bei Hughes seit seiner Veröffentlichung von *The Weary Blues* (1925) ein soziales Bewusstsein, das in anschließenden Veröffentlichungen wie *Fine Clothes to the Jews* (1927) bereits angelegt war und welches sich mit der durch den Börsencrash vielerorts einsetzender Misere intensivierte.

Zwei der Gedichte, an denen sich dieser Wandel exemplarisch belegen lässt, sind „Advertisement for Waldorf-Astoria“ und „Park Bench“. Das erste ist ein langer, zynischer und sehr engagierter Appel an die „HUNGRY ONES, ROOMERS, EVICTED FAMILIES, NEGROES“ (*Collected Poems* 143-46), die der Sprecher einlädt, Hunger und Kälte durch einen Besuch im neu eröffneten Astoria Hotel zu entkommen:

Take a room at the new Waldorf, you down-and-outers—

Sleepers in charity's flop-houses where God pulls a

Long face, and you have to pray to get a bed.

They serve swell board at the Waldorf-Astoria. Look at this menu, will you:

GUMBO CREOLE

CRABMEAT IN CASSOLETTE

BOILED BRISKET

...

Have luncheon there this afternoon, all you jobless.

Why not?“ (144).

Das Gedicht stellt die dekadente Opulenz des exklusiven Hotels in einen drastischen Kontrast zu den Problemen der breiten Masse der Bevölkerung, die aufgrund der leidenden U.S. Wirtschaft ihre einfachsten Bedürfnisse nicht mehr befriedigen können. Der Sprecher solidarisiert sich durch seine schneidende Ironie mit einer nicht näher beschriebenen Arbeiterklasse gegen eine, ebenfalls nicht näher beschriebene ‚herrschende‘ Bourgeoisie. Durch die ironische Form des ‚Werbeformats‘ prangert das Gedicht einerseits die eklatanten sozialen Missstände New Yorks und der U.S.A. überhaupt an und ruft andererseits den verarmten Massen ihre Handlungsmacht in Erinnerung, wenn sie bereit sein sollten, sich gegen ihre ‚Unterdrücker‘ zu vereinen.

Das zweite Gedicht ist kürzer und wesentlich lyrischer, allerdings nicht weniger radikal. Auch hier bekennt sich das lyrische Ich zu seinen verarmten Umständen: „I live on a park bench. / You, Park Avenue“ und stellt diese in Opposition zu einer materiell unwahrscheinlich besser gestellten Oberschicht. Diese Trennung wird räumlich verdeutlicht durch die Gegenüberstellung der „park bench“, auf welcher der Sprecher zu schlafen gezwungen ist und dem Wohlstand des angesprochenen „Du“: „I beg a dime for dinner— / You got a butler and maid“. Das double entendre zwischen „park bench“ und „park avenue“ ist komisch und tragisch zugleich: Es weist auf sehr subtile Weise auf die traditionelle Rhetorik U.S.-Amerikanischer Chancengleichheit hin, die oft doch nur in leeren Worten existiert. Besonders bemerkenswert sind bei diesem Gedicht die abschließenden Verse: „Say, ain’t you afraid // That I might, just maybe, / In a year or two, / Move on over / To Park Avenue?“ (*Collected Poems* 183). Der drohende Unterton im Sinne einer marxistischen Revolution ist überraschend für einen Dichter, der bis dato vor allem „race proud verse“ veröffentlichte. Weniger überraschend ist, dass Godmother, die selbst Anwohnerin auf Park Avenue war, mit solchen Gedichten wenig anfangen konnte. Stattdessen schwebt ihr die Vision „of a great bridge reaching from Harlem to the heart of Africa, across which the Negro world, that our United States had done everything to annihilate, should see the flaming pathway“ (Mason in Kernan 84) vor. Wie Hughes sich später selbst erinnert, konnte er diesen Erwartungen nicht mehr gerecht werden: „She wanted me to be primitive and know and feel the intuitions of the primitive. But, unfortunately, I did not feel the rhythms of the primitive surging through me, and so I could not live and write as though I did“ (Hughes in Kernan 85). Bei diesem schwierigen Bruch in Hughes junger Laufbahn und bei seiner Überwindung spielte der Journalist und Intellektuelle Fernández de Castro eine entscheidende Rolle. Dank ihm und der Verbindungen, die er Hughes in die Szene der kubanischen Avant-Garde ermöglichte – unter anderem zu Nicolás Guillén – wurde sich Hughes zum einen der eigenen Bedeutung auch über die Grenzen der U.S.A. hinaus bewusst. Zum anderen eröffneten sich ihm neue Horizonte poetischen Schaffens, da er die Tätigkeit des

Übersetzers für sich entdeckte und sein Zugehörigkeitsgefühl zu einer breiten Gruppe avant-gardistischer und aktivistischer Intellektueller vertiefte.

Laut Kernan darf de Castros Rolle als politischer Aktivist und kultureller Botschafter, der durch seine Übersetzungen geographisch so weit voneinander entfernte Dichter wie Hughes und Mayakowski¹⁸ in Kuba verbreitete, nicht unterschätzt werden. Hughes selbst beschreibt ihn in seiner Biographie wie folgt:

„I went the next day to look up José Antonio Fernández de Castro to whom, on a previous trip to Cuba, I had been given a letter of introduction by Miguel Covarrubias. José Antonio was a human dynamo who at once set things in motion. A friend of many American artists and writers, he drank with, wined and dined them all; fished with Hemingway; and loved to go to Marianao—the then nontourist amusement center. He knew all the taxicab drivers in town—with whom he had accounts—and was, in general, about the best person in Cuba to know, if you'd never been there before“ (*I Wonder as I Wander* 42).

So wurde Hughes also nach seiner Einreise von einem enthusiastischen, wenn auch lädierten de Castro – er hatte einige Zeit vorher einen Unfall erlitten und war deshalb auf Krücken unterwegs – im Büro der Zeitschrift *Diario de la Marina* empfangen, für welche de Castro als Chefredakteur arbeitete. Dieser trommelte sofort einige wichtige Persönlichkeiten zusammen, darunter Nicolás Guillén, Gustavo Urrutia and Regino Pedroso, und organisierte eine Stadtführung für den jungen Ehrengast. De Castro selbst verfolgte eine klare politische Vision für die kubanische Nation. Er war Teil und an vielen Stellen Katalysator für eine aufkommende und beständig wachsende kubanische Avant-Garde, die neue literarische Formen anstrebte, die sich nicht mehr an den Vorgaben des

¹⁸ Vladimir Vladimirovich Mayakovsky, ein einflussreicher Sovietischer Dichter des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, der auch für die Philosophie der Surrealisten bedeutend war („Vladimir Mayakovsky“).

„alten Kontinents“ orientierten, sondern ihren eigenen Weg beschritten. Die ästhetischen Ambitionen dieser Avant-Garde waren unweigerlich an die Rassenthematik geknüpft, die in Kuba heiß diskutiert wurde. So schwebte de Castro wie auch Guillén das Ideal einer „nación mulata“ vor Augen, welches durch Integration und Kooperation den Begriff der unterschiedlichen Rassen grundsätzlich überkommen sollte (Kernan).

In den Tagen nach Hughes' Einreise spricht Castro, der immer auf dem Fuß der Zeit folgte, in seiner „Presentación de Langston Hughes“ veröffentlicht in *Revista de la Habana* (Mullen 171) begeistert vom Werk des „joven poeta negro“, welches belebt werde von „un vigoroso orgullo racial, una combatividad desconocida hasta el momento presente por los productores intelectuales de esa raza“. Diese „Presentación“ wird regelmäßig mit Carl Van Vechten's Einleitung zu *The Weary Blues* verglichen; manche behaupten sogar es sei nichts weiter als eine Abschrift ins Spanische (Kernan, Rampersad *The Life of Langston Hughes*). Eine genaue Gegenüberstellung der beiden Texte zeigt jedoch, dass sie sich bei allen Ähnlichkeiten doch in einigen wichtigen Punkten unterscheiden, die die unterschiedlichen Ambitionen von Van Vechten und Castro um ihren Afro-Amerikanischen Freund deutlich werden lassen.

Van Vechten präsentiert Hughes als einen Dichter des Primitivismus ganz im Sinne der „vogue nègre“. Hughes' Poesie, wie Van Vechten sie vorstellt „ache[s]“ and „throb[s]“ und Hughes selbst „cries bitterly from the heart of his race“. Diese erotisch aufgeladene Beschreibung situiert Hughes in einer primitivistischen Ästhetik (Kernan 90-91, Van Vechten „Introducing Langston Hughes“). In ähnlichem Tonfall beschreibt Van Vechten Hughes' Leben als „picturesque and rambling existence“. In gleicher Weise betitelt auch de Castro Hughes' Leben als einen „wundersamen Film“ [maravillosa *film*] gefüllt mit „Mujeres. Peleas, Contrabandistas. Marineros borrachos. Corrida de toros. „En cada puerto una novia“ („Presentación“ 170). Doch bezüglich Hughes' lyrischer Poesie schlägt er einen anderen Ton an:

„Su técnica es moderna y su sensibilidad alcanza matices personalísimos que lo hacen destacar con propios lineamientos dentro del complicado

panorama que es la contemporánea producción poética en los Estados Unidos“ (170).

Tatsächlich argumentiert Kernan dafür, dass der Name Langston Hughes im hispanischen Raum und zu großen Teilen Dank de Castro mitunter sehr anders konnotiert ist als im Anglophonen Kontext. Kernan spricht hier von verschiedenen „visions“ von Hughes, die in unterschiedlichen Sprachräumen existieren:

„Hughes’s status as a world class poet was also affected by his encounters with translators who created visions of Hughes that are often times not compatible with each other, and that often reflect their own agendas—political and otherwise. These divergent visions, in turn, allowed multiple versions of Hughes to serve as a celebrated literary forefather to several black poetic movements including *négritude* and *poesía negra* throughout the Hispanic and Francophone worlds of the twentieth century, to be conceptualized within a framework of cultural exchange shaped, in part, by Hughes’s translating and translators“ (xi).

Während Hughes in den U.S.A. wie bereits erwähnt noch vor allem als „race poet“ bekannt ist und bekannt war, ist er in Latein Amerika und in Spanien eher als revolutionärer und sozialistischer Autor rezipiert worden. Diese spezifische Vorstellung der Figur Langston Hughes in der spanisch-sprachigen Öffentlichkeit führt Kernan maßgeblich auf de Castro und dessen Übersetzungen von Hughes zurück.

Eine dieser Übersetzungen, die Kernan näher beleuchtet, ist „Yo, también...“, de Castros Version von einem von Hughes berühmtesten Gedichten „I, too“. Kernan widmet dieser Interpretation von Hughes auch deshalb so viel Aufmerksamkeit, da sie sich in seinen Augen in einigen Punkten wesentlich von anderen Übersetzungen desselben Textes unterscheidet, wie angefertigt von so einflussreichen Persönlichkeiten wie Jorge Luis Borges oder Xavier Villaurutia. Ohne hier im Detail auf Kernans außergewöhnliche

Gegenüberstellungen eingehen zu wollen, lässt sich doch sagen, dass de Castro durch seine Übersetzerentscheidungen einen internationalen Hughes bestärkt. So ist es auch Castro, wie Kernan feststellt, der eine Verbindung zwischen den beiden Dichtern Guillén und Hughes herstellt, lange bevor diese sich das erste Mal persönlich begegnen: „In short, the association of Hughes and Guillén, figures perhaps now forever intertwined in the literary history of the hemisphere, was first accomplished by means of Fernández de Castro's transgressive translation“ (81).

Diese erste Begegnung, so sie auch im Nebel von Vergangenheit und Erinnerung verschwimmt (Kernan) ist im Wesentlichen festgehalten durch ein Interview, welches Hughes dem skeptischen Guillén gab. Guillén, wohl auch aufgrund seiner Vorbehalte den U.S.A. gegenüber, begegnet dem jungen Hughes zunächst mit so etwas wie Herablassung oder Misstrauen:

„Efectivamente: cuando apareció Mr. Hughes nos encontramos con un jovencito de veinte y siete años, menudo y delgado, de color trigueño, y que no usa bigote a la inglesa, ni a la moda de ninguna otra nación. Parece justamente un “mulatito” cubano. Uno de esos mulaticos intrascendentes, que estudian una carrera en la Univ. Nac. Y que se pasan la vida organizando pequeñas fiestas familiares a dos pesos el billete“ („Conversación“ 172).

Im Laufe des Gesprächs aber, bringen Hughes Aussagen (und vermutlich seine sympathische Art) die beiden mehr und mehr zusammen. So ist Hughes Guilléns eigenen Worten zufolge „uno de los espíritus más sinceramente interesados en las cosas de la raza negra“ (172). Die beiden verstehen sich, denn Guillén findet sich wieder in Hughes Erklärung, er habe keine andere Ambition „que la de ser el poeta de los negros. El poeta negro, ¿comprende usted? Yo, sí comprendo“, erwidert Guillén und „siento que se me sube del fondo del alma aquel poema con que este hombre abre su primer tomo de versos: „Yo, soy negro: negro, como la noche: negro como las profundidades de mi

Africa“ (173-174). Vollends gewinnt Hughes den jungen Guillén wohl für sich als dieser ihn, auf sein Drängen hin, in einen Nachtclub mitnimmt, in dem die ‚soneros‘ die Afrikanisch inflektierte Musik Kubas spielen. „Mi gente!“, soll der begeisterte Hughes ausgerufen haben und im Anschluss: „Yo quisiera ser negro. Bien negro. ¡Negro de verdad!“ (175).

Guillén selbst war bereits tief involviert in den Rassenproblemen seiner Heimatinsel und ein Grund für seine Vorbehalte gegenüber Hughes mögen daher gerührt haben, dass er den Imperialismus und das Segregationssystem der U.S.A. entschieden ablehnte. Für dieselbe Zeitschrift, in der auch das Interview veröffentlicht wird, hatte Guillén erst im vorigen Jahr einen Artikel geschrieben mit dem Titel „El Camino de Harlem“. Hier bespricht er die anhaltenden Ungleichheiten und Vorurteile zwischen weißen und schwarzen Kubanern. Er selbst habe als Nachfahre afrikanischer Menschen – obwohl er vergleichsweise heller Hautfarbe sei („El Camino de Harlem“) – unter diesen Vorurteilen leiden müssen:

„Muerto de hambre, con una preparación que no me servía más que para medir la intensidad de mi tragedia de negro cubano, tuve que trabajar de cajista en una imprenta de segundo orden, cuando un alma caritativa me dio a conocer, al cabo, que mientras no cambiara de color me sería imposible teclear en la más humilde de las „Underwood“ de aquellos departamentos instalados en suelo de Cuba“ („El Camino de Harlem“ 153).

Das Verbessern dieser auf Rassismus zurückzuführenden Missstände beschreibt er als „deber“ seiner Generation junger Kubaner (151). Besonders dort, wo Jim Crow, also das Rassenverständnis der U.S. Amerikaner durch die wachsende Präsenz von aus den U.S.A. stammendem Kapital an Einfluss gewinne, herrschten diese Ungleichheiten:

„hay muchas localidades de la Isla donde, a semejanza de lo que acontece en ciertas regiones *yankees*, los blancos y los negros transitan en los paseos

públicos los días de retreta por zonas perfectamente delimitadas, cuya violación por cualquiera de ellos y, más que nadie, por los negros, da origen a verdaderos conflictos“ (152).

Er warnt davor, dass sich so die Rassentrennung nur verschlimmern werde und somit das Ideal einer solidarischen kubanischen Nation schwieriger zu erreichen; dies, schreibt er, sei „der Weg von Harlem“:

“Insensiblemente, nos vamos separando de muchos sectores donde debiéramos estar unidos; y a medida que el tiempo transcurra, esa división será ya tan profunda que no habrá campo para el abrazo final. ... Ese, es el camino de Harlem“ (153).

Auch Guillén verstand sich, wie aus seinem Schreiben hervorgeht als „negro“ (Badiane, Guillén) und sah sich als Teil von Hughes „nuestra raza“. Seine politische Vision allerdings war die einer ‚nación mulata‘, wie sein Artikel und mehr noch seine Gedichte deutlich machen. Diese bezeichnet er in seinem „Prólogo“ zu *Sóngoro Cosongo* als „versos mulatos“, also als ‚Mischverse‘, die die weißen und die schwarzen Aspekte kubanischer Kultur einer harmonischen Synthese zuführen sollen:

„Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel no vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: „color cubano“. Estos poemas quieren adelantar ese día“ (637).

In dieser Hinsicht unterscheidet sich sein poetisches Werk sagbar von Hughes und auch von Damas. Schließlich geht es gerade letzterem in seinen Beiträgen zur *négritude* um die Begründung einer schwarzen Identität, die sich in erster Instanz von den oppressiven Vorstellungen der weißen, europäischen Kultur unterscheidet. Zwar waren beide, also Hughes und Damas, regelmäßig im Austausch mit Weißen und weißer Kultur, und beide

lehnten Radikalismus wie etwa den vertreten von Marcus Garvey¹⁹, sowie rassistischen Essenzialismus entschieden ab (Kernan, Wilder); doch hätte sich weder Damas noch Hughes jemals als weißen oder auch als ‚mulato‘ Dichter bezeichnet, sondern immer nur als ‚negro‘ oder ‚nègre‘. Wohl aufgrund der spezifischen Situation der schwarzen Bevölkerung in den U.S.A. lag Hughes Solidarität zuerst bei den ‚negroes‘ seiner Zeit und dann bei dem Ideal einer rassistischen Kooperation, wie sie bei anderen Dichtern seiner Zeit, etwa Senghors „rendez-vous des races“ mitschwingt. Im Kontrast dazu verstand sich Guillén zuallererst als Kubaner und im transzendenten Ideal der kubanischen Nation sah er das Potenzial die tiefe Kluft, die die Geschichte der Sklaverei hinterlassen hatte, zu überwinden. Seine *Motivos* sind hiervon ein klarer Ausdruck.

Wie bereits angedeutet ist der Einfluss, den Hughes auf Guilléns Schreiben gehabt haben soll, umstritten. Nicolás Guilléns eigene Erinnerung ist widersprüchlich, wenn es darum geht, wie die Gedichte von *Motivos de Son* entstanden seien sollen. An einer Stelle behauptet er, sie seien tags nach einem besonders intensiven Traum in einer Art surrealistischen Schreibfluss geschaffen worden, während er an anderer Stelle darauf besteht, dass ihm das Schreiben der Gedichte nur durch lange Jahre der Übung und Vorbereitung möglich war (Ueckmann; Kernan). Gemäß Rampersad ist die Geschichte sehr klar. Er schreibt über die Auswirkungen von Hughes Besuch auf Kuba:

„On one man certainly, Cuba’s future national poet, his impact was immediate. Although Guillén had previously shown a strong sense of outrage against racism and economic imperialism, he had not yet done so in language inspired by native, Afro-Cuban speech, song, and dance; and he had been far more concerned with protesting racism than with affirming the power and beauty of Cuban blackness. Within a few days of Huges’s

¹⁹ Marcus Garvey war ein wichtiger und sehr kontroverser „black nationalist leader“, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch seine unternehmerischen Erfolge und seine radikalen Ideen zur Zukunft der ‚black race‘ eine beachtliche Folgschaft aufbaute. Er verfolgte unter anderem die Vision eines unabhängigen, von Schwarzen geführten Staates in Afrika, in welchen auch Afro-Amerikanischen Menschen emigrieren sollten (vgl. <https://www.britannica.com/biography/Marcus-Garvey> 07.09.2023).

departure, however, Guillén created a furor in Havana („un verdadero escándalo“ he informed Hughes with delight) by publishing on the „Ideales de una Raza“ page of April 20 what Gustavo Urrutia called exultantly „*eight formidable negro poems*“ entitled *Motivos de Son*“ (*The Life of Langston Hughes* 181).

Ob es tatsächlich so gewesen ist, darf man wohl mit Recht anzweifeln. Nichtsdestotrotz gibt es ideologische Ähnlichkeiten zwischen den Werken der beiden Dichter und um diese soll es hier gehen: Beide rücken das Schwarze Subjekt ins Zentrum ihrer poetischen Welt. Besonders bei Hughes kann man mit Fug und Recht behaupten, dass es hier nicht nur um das Sichtbarmachen, sondern um das Erlebbarmachen Schwarzer Subjektivität geht, die sich zuvor noch immer hinter weißen Ausdrucksformen verbergen musste. Diese gilt es nun in all ihrer Schönheit und ihrer Hässlichkeit zu zelebrieren. Seinem eigenen Credo, wie er es bereits in „The Negro Artist and the Racial Mountain“ proklamierte, folgend konzentriert sich Hughes, und Guillén tut es ihm gleich, in seiner Dichtung nicht nur darauf, Schwarze Themen zum Ausdruck zu bringen, sondern noch entscheidender diese in die Formen authentischer Schwarzer Kultur zu kleiden. Hughes ist hier der Vorläufer und er spricht darüber auch in seinem Interview mit Guillén: „Después apareció mi segundo tomo de versos, *Fine Clothes to the Jew*. Contiene *blues* y *spirituals*, manifestaciones ambos de la música popular negra americana, y, además, varios poemas raciales y de trabajo. Siempre con mi pueblo, ¿sabe usted?“ („Conversación“ 174).

Bei Guillén ist es selbstverständlich nicht der Blues, der in seinen Gedichten zum Ausdruck kommt, sondern der spezifisch kubanische ‚son‘. In seinen Gedichten verbindet Guillén auf geschickte Weise die Rhythmen der ‚soneros‘ mit alltäglichen Szenen aus dem Alltag Havannas. Los „negros“ treten dabei immer wieder als wichtige Akteure auf, die die Szenerie der Gedichte nachhaltig beeinflussen und oft anderen, ebenfalls ausdrücklich nicht-weißen Akteuren gegenüber letztendlich überlegen dastehen.

Ein gutes Beispiel ist das Gedicht „Mulata“. In diesem wendet sich ein lyrischer Sprecher, augenscheinlich ein verprellter Liebhaber, mit einem trotzigem Tonfall an seine Verfllossene ‚mulata‘. Mit Rückgriff auf zeitgenössisches Song-Vokabular lässt sich sagen, dass das Gedicht aus drei rhythmisch symmetrischen Strophen besteht, wobei die letzten beiden durch eine, rhythmisch in sich ebenfalls kohärente, ‚bridge‘ getrennt werden. In den ersten beiden Strophen beklagt sich der beleidigte Sprecher darüber, dass die angesprochene ‚mulata‘ ihn wohl aufgrund seiner Nase „nudo de corbata“ in den Wind geschossen hat, und er rächt sich damit, dass er ihr vor Augen führt, dass sie selbst bei weitem keine Schönheit sei: „Y fijate que tú / no ere tan adelantá“. Neben ihrer Hässlichkeit wirft er ihr außerdem ihre Promiskuität vor: „tanto tren con tu corpo, / tanto tren; / tanto tren con tu boca“. Der überraschende Twist des Gedichts erfolgt in der letzten Strophe, in der der Sprecher offenbart, dass er seinen Kummer über den Verlust der Angesprochenen bereits überwunden habe, denn „yo con mi negra tengo, / y no te quiero pa na!“ („Mulata“ 66). Dieser ‚twist‘ ist bemerkenswert, da er die klassische rassistische Logik „je heller desto besser“ auf den Kopf stellt – die ‚mulata‘, die aufgrund ihres helleren Teints tendenziell eine bessere Stellung in der kubanischen Gesellschaft zukommt, muss hinter ihrer ‚dunkleren‘ Rivalin zurückstecken. Die bildhafte Sprache des Gedichts, mit welcher der Sprecher seine Nase als „nudo de corbata“ [Kravattenknoten] bezeichnet ist deshalb entscheidend, da sie die Aufmerksamkeit auf die visuelle Qualität solcher Unterscheidungsmerkmale wie Hautfarbe oder Kleidung lenkt und so deren Oberflächlichkeit deutlich werden lässt. Schließlich hat das Gedicht auch etwas Komisches: Zwar unterscheidet es sprachlich immer noch zwischen „mulata“, doch in dem ganzen Szenario, das es beschreibt, einer ‚dating-börse‘, in der ohnehin jeder mit jedem anbändelt, weist es augenzwinkernd daraufhin, dass solche Unterscheidungen in der kubanischen Gesellschaft längst überfällig geworden sind.

Auch in anderen Gedichten der *Motivos* bringt Guillén die Präsenz schwarzer oder Afrikanischer Menschen zur Geltung. Als Beispiele sind hier „Sóngoro Cosongo“ und „Mi Chiquita“ zu nennen. Beides sind Gedichte, die das Verlangen nach einer Schwarzen Frau ausdrücken und ihre Sinnlichkeit und Einzigartigkeit preisen. „Sóngoro

Cosongo“ ist dabei besonders interessant, da der im zweiten Teil des Gedichts einsetzende Singsang:

„Sóngoro, cosongo,
songo be;
sóngoro, cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno,
sóngoro de tré.“
(„Sóngoro Cosongo“ 68)

ein klassisches Merkmal von Guilléns Poesie ist, bekannt als *jitanjáfora*. Während Kritiker diesen onomatopoetischen Lautbildungen in der Regel wenig Bedeutung zugemessen haben und sie als Kauderwelsch abgetan haben, beharrt Josaphata B. Kubayanda darauf, dass *jitanjáforas* einerseits eine sehr bestimmte ästhetische Rolle in den Gedichten Guilléns zukommt und dass sie andererseits ein klares Merkmal des Afrikanischen Erbes in der Karibischen Kultur seien (Badiane „Two Poets of Hybridization“, Kubayanda).

Kubayanda nennt eine Reihe grundlegender, wiederkehrender Strategien, die er auf die afrikanischen mündlichen Traditionen zurückführt. Als markanteste Merkmale dieses Erbes nennt er 1) Vorfahren - die Darstellung der Vorfahren und die Berufung auf sie in afro-karibischen Texten; 2) Mündlichkeit - die vielleicht grundlegendste Eigenschaft der afrikanischen Tradition, die Tatsache, dass alle Texte in erster Linie als gesprochene, vorgetragene verstanden werden müssen; 3) Integration - die Anrufung der Geister und Elemente durch den Sprecher und das Eingehen einer Gemeinschaft mit ihnen; 4) narrative und poetische Strukturen - wie Witze, Rätsel, Tiergeschichten und Musik oder Musikalität. Sowohl „Sóngoro Cosongos“ *jitanjáforas* wie auch das repetitive „tanto tren“

in „Mulata“ verweisen auf die Mündlichkeit von Guilléns Gedichten. Er selbst schreibt dazu in einem Interview:

„He tratado de incorporar a la literatura cubana – no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía – lo que pudiera llamarse *poema-son*, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. Los sones míos pueden ser musicalizados²⁰, pero ello no quiere decir que estén escritos precisamente con ese fin, sino con el de presentar, en la forma que acaso les sea más conveniente, cuadros de costumbres hechos de dos pinceladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado“ (Guillén in Madrigal 62).

Guillén macht in seinen Gedichten also doppelt – sowohl inhaltlich als auch formell – auf die Omnipräsenz der Afrikanischen Tradition in der kubanischen Kultur aufmerksam.

Es ist an dieser Stelle sinnvoll Guilléns „Mulata“ mit Hughes Übersetzung des Gedichts, „High Brown“, zu kontrastieren. Anhand von Hughes Entscheidungen als Übersetzer werden so die Unterschiede des kubanischen und U.S.-Amerikanischen Rassendiskurses, wie sie sich in der Sprache niederschlagen, deutlich. Der Anschaulichkeit wegen habe ich mich entschlossen beide Gedichte hier einmal in Gänze abzudrucken:

Mulata	High Brown
Ya yo me enteré, mulata, mulata, ya sé que dice que yo tengo la narice	Yep, now I gets you, high brown! High brown, I knows you likes to say how wide my nose is anyway

²⁰ Tatsächlich wurden sie auch später zu Musik inszeniert: In seinem 1982 veröffentlichten Album „Canta A Nicolás Guillén“ verwandelt der kubanische Sänger Pablo Milanés zwölf von Guilléns Gedichten in Musikstücke.

como nudo de corbata.	like a tie-knot flattened down.
Y fijate que tú no ere tan adelantá, porque tu boce e bien grande, y tu pasa, colorá.	Well, look at yo' self an' see you ain't no prize to wed. Yo' mouf' is awful big fo' me, an yo' naps is short an' red.
Tanto tren con tu cuerpo, tanto tren; tanto tren con tu boca, tanto tren; tanto tren con tu sojo, tanto tren...	So much switchin' wid yo' hips, jes' so hot! So much twitchin' wid yo' lips, jes' so hot! So much witchin' wid yo' eyes, jes' so hot!
Si tú supiera, mulata, la verdá; ¡que yo con mi negra tengo, y no te quiero pa na!	If you jes' knew de truf, Miss High Brown, I loves my coal black gal and don't need you hangin' 'round.
(Guillén „Mulata“ 66)	(„High Brown“ 82-83)

Guilléns ‚mulata‘ wird bei Hughes zur ‚High Brown‘, wobei die Farbe ‚brown‘ ihre Hautfarbe markiert und ‚high‘ ihre Überheblichkeit andeutet – bei Guillén ist es sozusagen vorweggenommen, dass die ‚mulata‘ aufgrund ihrer helleren Hautfarbe überheblich ist. Die ‚negra‘ in Guilléns Gedicht hingegen wird bei Hughes nicht zur ‚black woman‘ sondern zum „coal black gal“. Im Kontext der U.S.A. muss die dunkle Hautfarbe

klarer markiert werden, denn dort wird jeder Mensch gemäß der „One-Drop Rule“²¹ schon bei leicht dunkler Hautfarbe von Weißen als „negro“ kategorisiert. Bemerkenswert ist auch Hughes Übersetzung des spanischen Kreols, welches er in Afro-American Vernacular English (AAVE)²² überträgt. Während Guillén mit seinem Gebrauch des Kreols am ehesten eine Sprache propagieren will, die alle Kubaner teilen, und die sich unterscheidet vom „Reinspanisch“ der ehemaligen Kolonialherren, die dem vereinenden Ideal der kubanischen Nation gerecht wird, verhält es sich bei Hughes genau umgekehrt. Durch seine Wahl des AAVE richtet er seine Übersetzungen nicht an das U.S. amerikanische Volk an sich, sondern gezielt an dessen Schwarze Minderheit. Diese Wahl des Sprachcodes führte zu Kontroversen. AAVE war und ist teilweise immer noch stigmatisiert als die Sprache einer armen, ungebildeten schwarzen Unterschicht (Sidnell). Auch aus den Kreisen der Schwarzen Oberschicht ist Hughes regelmäßig dafür kritisiert worden, dass er eben diesen Menschen in Sprache und Inhalt seiner Gedichte eine Stimme leiht, wie die Reaktion auf *Fine Clothes to the Jew* deutlich macht (Kernan, Rampersad *The Life of Langston Hughes*). In seiner Übersetzung von Guilléns „Mulata“ überträgt er seinen kubanischen Freund also nicht einfach als einen Vertreter des kubanischen Volks ins Englische, sondern treu seinen eigenen Interessen als einen Vertreter der schwarzen Rasse. Hughes Übersetzungsentscheidungen bei der Verbreitung von Guilléns Gedichten im Anglophonen Raum liefern daher ein weiteres Indiz für die Art und Weise wie Hughes als Akteur an der Entwicklung eines aufkommenden Schwarzen Internationalismus aktiv beteiligt war. Es ist hilfreich hier an eine Diskrepanz im Sinne von Edwards „décalage“ zu denken, die bei der Betrachtung von Hughes Übersetzungen deutlich wird. Auch wenn sowohl er als auch Guillén

²¹ In den U.S.A. war es lange Zeit geläufige Praxis jeden Menschen, der auch nur einen Menschen schwarzer Hautfarbe unter seinen Vorfahren aufzuweisen hatte, als „black“ zu kategorisieren (Davis).

²² African-American Vernacular English ist eine Variante der englischen Sprache, die sich in den heutigen U.S.A. als Folge des Sklavenhandels und der Sklaverei unter der Afro-Amerikanischen Bevölkerung entwickelte. Die Variante ist nicht einheitlich und es herrscht auch in den U.S.A. Varianz zwischen Sprechergemeinschaften wie z.B. zwischen unterschiedlichen Regionen oder urbanen und ruralen Kontexten (Sidnell).

ähnliche Ansätze in ihrem poetischen Schaffen verfolgen, so tun sie dies doch gebunden in ihre eigenen nationalen Kontexte, in denen sprachliche Feinheiten und Bedeutungsunterschiede, was das „Schwarzsein“ angeht, zum Vorschein treten.

Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass beide Dichter nur bedingt als Sprecher der gesamten Schwarzen Diaspora ihrer Zeit gelesen werden sollten, da sie beides Männer waren und in ihren Texten teilweise eine ausschließlich männliche Perspektive zur Geltung kommt. Ich möchte mir an dieser Stelle einen Augenblick Zeit nehmen, kritisch auf die Darstellung von Gender sowohl bei Guillén und Hughes als auch vorausgreifend bei Damas einzugehen. Wie Christopher F. Laferl in seinem Aufsatz „Ethnizität und Biographie – Bemerkungen zu den Lebensentwürfen dreier afroamerikanischer Dichter: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Aimé Césaire“ zu Recht feststellt „handelt es sich um schreibende Mitglieder einer Minderheit, dann wird ... zusätzlich angenommen, dass in ihrer *écriture* ein besonderer Konnex zu ihrem Leben gegeben sei“, sodass die „Zugehörigkeit zu einem ethnisch gefassten Kollektiv die Lebensläufe und die Lebensbedingungen von Angehörigen minoritärer Gruppen präformiert und weniger Raum für Individuelles lässt, als dies bei Vertretern majoritärer Kollektive der Fall ist“ (166-67). Dichter wie Guillén, Hughes und Damas werden traditionell und ausschließlich als Dichter ihrer „Rasse“ gelesen und ihr poetisches Werk in einen ethnischen Kontext von Emanzipation und Freiheitskampf gerückt – wie es auch in dieser Arbeit der Fall ist. Dies sei angemessen, laut Laferl, da auch die Dichter selbst zu Lebzeiten vordergründig ihre Ethnizität in ihren Texten zur Sprache bringen. Anderes, was sich womöglich in ihren Werken verbirgt, geht dabei jedoch verloren:

„Über ihre Ansichten zu den Geschlechterbeziehungen, zum Verhältnis von privat und öffentlich, zum Altern oder zu Fragen von Gesundheit und Krankheit erfährt man durch und über sie nicht annähernd so viel wie über Ethnizität“ (188-89).

Bei allen drei Dichtern etwa in Guilléns „Mi Chiquita“, Damas' „Limbé“ oder Hughes „Harlem Sweeties“ treten Schwarze Frauen im besten Fall als geschätzte Hausfrauen auf „que cocina!“ („Mi Chiquita“ 71), eher aber als bloße „Spielzeuge“ in der Hand von Männern (Damas) oder als objektifizierte ‚Süßigkeiten‘ (Hughes). Auch in seiner Prosa spricht Hughes regelmäßig über Frauen in einer Art und Weise, die sie zu bloßen Randfiguren der Geschichte oder Sexobjekten werden lässt²³. In Damas „Limbé“ spricht der Dichter über seine „poupées noires“, die man ihm als Kind unrechtmäßig verweigert habe. Im Kontext des Gedichts lassen sich diese „schwarzen Puppen“ einerseits lesen als „the objectification of an original Africa“, welches es zurückzugewinnen gilt, aber eben auch als

„a reference to black women who have been literally and symbolically „stolen“ from their rightful male „owners“ through colonialism as theft, violence, and rape ... [they become] circulating tokens of exchange in a patriarchal-imperial economy of conquest and *revendication*, a material patrimony that must be returned to their proper place as possessions ... By making women embody culture and enable resistance, Damas ... is complicit with the colonial state's gendered racial and racialized gender politics in a way that his self-flagellating poetry of complicity does not address“ (Wilder 276).

²³ Es ist eine schwierige Frage, da Hughes Darstellungen innerhalb ihrer Zeit zu lesen sind. Als solche bekomme ich nicht den Eindruck, Hughes selbst mangle es an Respekt gegenüber den Frauen, über die er spricht. Vielmehr schreibt er in und über eine Zeit, in der misogynen Verhalten wesentlich stärker normalisiert war, als es heute der Fall ist: „A few lovely mulatto girls sat fanning in wicker chairs. One or two couples were dancing as I came in, but the sun still shone in the courtyard and it was not yet cool enough for much action. Gradually more and more people began to arrive, girls in groups, men in ones or twos, but no men and women together. These were the women men kept, but did not take out. I had become acquainted with this custom of the mistress in Mexico and other Latin lands, where every man who was anybody at all had both a wife and a pretty mistress“ (*I Wonder as I Wander* 44).

Dieser Mangel an Reflektion bezüglich Frauen fehlt in der Regel völlig in den Gedichten der drei Schriftsteller – und den Werken ihrer Kritiker! Hier gilt es eine Lücke der Forschung zu füllen, die sich einerseits kritisch mit den für ihre Zeit sicherlich alltäglichen, nichtsdestotrotz aber misogynen Annahmen der drei auseinandersetzt.

Ein Jahr nach seiner ersten Begegnung mit Guillén reiste Hughes erneut nach Kuba, diesmal allerdings in einer prekären Situation. Seine Zukunft und vor allem sein zukünftiges Einkommen standen in den Sternen. Zwar liegt Kernan wohl richtig damit, dass sich seine poetische Stimme im Verlauf dieses Jahres erneuert hat – vor allem durch seinen Besuch auf Kuba. Doch dieser Wandel war nicht im Sinne seiner Gönnerin. Der Bruch mit Godmother im Winter 1930/31 war endgültig und auch der mit seiner langjährigen Freundin und literarischen Partnerin Zora Neale Hurston. Daraufhin wurde Hughes schlagartig arm und krank (*Letters from Langston* 31-43). Nach einem dreimonatigen Genesungsaufenthalt bei seiner Mutter in Cleveland entschloss sich Hughes, Urlaub zu nehmen. Mit der gerade erhaltenen Bezahlung für *Not Without Laughter* und seinem alten High School Kameraden Zell Ingram, der von seiner Mutter ein Auto gestellt bekommen hatte, machte er sich auf den Weg in die Karibik, wo er nicht nur Castro wiedertraf, sondern auf Haiti auch dem jungen Schriftsteller Jacques Roumain das erste Mal begegnete. Während er bei seinem ersten Besuch als „ambassador“ nach Kuba kam, „preaching the gospel of racial pride“, ist er diesmal in gänzlich anderer Stimmung: „Hughes was nevertheless on the verge of collapse. His great need now was for anonymity, a quiet, sunny place where he could rest and examine his life“ (*The Life of Langston Hughes* 202). Hughes erlebte während dieses zweiten Aufenthalts auf Kuba wenig Nennenswertes – schließlich ist er im Urlaub. Aber ein Gedicht verfasste er doch, welches seinen begonnenen und durch die beiden Kuba Aufenthalte gerahmten Wandel gut auf den Punkt bringt, „To the little Fort of San Lazaro on the Ocean Front, Havana“:

„Watch tower once for pirates
That sailed the sun-bright seas—

Red pirates, great romantics.

DRAKE

DE PLAN

EL CRILLO

Against such as these
Years and years ago
You served quite well—
When time and ships were slow.
But now,
Against a pirate called
THE NATIONAL CITY BANK
What can you do alone?
Would it not be
Just as well you tumbled down,
Stone by helpless stone?“

(*Collected Poems* 136).

Vor dem Hintergrund der Great Depression und seinem Bruch mit Godmother, die Hughes auch im sonnigen Kuba noch umtrieben, liest Rampersad das Gedicht als einen Ausdruck von Hughes persönlicher Ohnmacht. Er hatte kein Geld, keine gesicherte Zukunft und wenig Inspiration. Eine komplexere Interpretation liefert Kernan, der das Gedicht mit „Los conquistadores“ von Regino Pedroso in Verbindung bringt, welches Hughes übersetzte, und damit die gegenteilige These belegt, dass die Tätigkeit als Übersetzer und der anhaltende Austausch mit der kubanischen Avant-Garde Hughes zu neuer Inspiration verholfen habe.

In dem Gedicht richtet sich der Sprecher in einer Apostrophe an „the little Fort Lazaro“ und stellt rhetorisch dessen Daseinsberechtigung in Frage. Angesichts solcher neuer und abstrakter „Piraten“ wie der „National City Bank“ seien die alten Steine hilflos. Bemerkenswert ist die Solidaritätsbekundung, die sich zwischen den Zeilen des Gedichts verbirgt. Der U.S. Amerikanische Dichter Hughes prangert die Ausbeutung durch das U.S. Kapital an, der arme Menschen in Kuba ebenso ausgeliefert sind wie arme Menschen in den U.S.A. Die politische Direktheit des Gedichts jedenfalls überrascht seine kubanischen Freunde, die Hughes davor warnen, dass das Verfassen solcher Gedichte in Kuba gefährlich sei (Rampersad *The Life of Langston Hughes*). Hughes selbst spekuliert Jahre später, ob nicht das Verfassen dieses Gedicht dazu geführt habe, dass er anschließend Probleme mit den kubanischen Einreisebehörden hatte („My Adventures as a Social Poet“).

Das Gedicht fällt wohl auch unter jene Gedichte, die Rampersad in seiner Einleitung zu *The Collected Poems of Langston Hughes* als „doggerel“ bezeichnet (Rampersad & Roessel „Introduction“ 4-5). Tatsächlich werden Hughes „social poems“ von seinen Kritikern oft unter den Tisch gekehrt als eine Art ‚verirrte Phase‘. Langston Hughes selbst trug zu diesem Eindruck nicht unwesentlich bei, indem er in seiner eigens zusammengestellten Gesamtausgabe, die meisten seiner Gedichte aus dieser Zeit ausließ (Kernan). Das ist mit Hinblick auf die feindliche Reaktion in den U.S.A. auf alles, was „sozialistisch“ anhaucht, wohl nicht weiter verwunderlich. Eine erfrischend neue Position zu Hughes „social poems“ hingegen bezieht Kernan, der dafür argumentiert, dass seine Gedichte aus den 30er nicht nur zu den kreativsten des Dichters gehören, sondern auch zu seinen engagiertesten. Er argumentiert dafür, dass „Hughes’s deft manipulation of intertexts in his agit-prop verse made for a unique brand of poetry and a contribution to world literature“ (30).

Nach seinem Aufenthalt in der Karibik kehrte Hughes ohne einen Penny oder einen Plan in die Staaten zurück und schlug ein neues Kapitel in seinem Leben auf. Auf die Empfehlung seiner Bekannten und Freundin Mary McLeod Bethune hin begann er eine „Speaker-Tour“ quer durch die U.S.A., auf der er an Universitäten und Schulen seine

Gedichte vorlas und Vorträge hielt. So erreichte er das erste Mal als Schriftsteller eine gewisse, wenn auch instabile, finanzielle Unabhängigkeit. Im Anschluss eilte er von Kalifornien zurück über den Kontinent, um einer Einladung folgend als Skript-Autor nach Moskau zu reisen. Die nächsten Jahre brachten ihn einmal um den Globus: Von Moskau in das heutige Usbekistan, über China nach Japan und zurück nach Kalifornien, anschließend nach Mexiko und wieder nach Europa. Im Jahr 1937 nahm er in Paris gemeinsam mit Nicolas Guillén und Léon-Gontran Damas am „Le deuxième Congrès international des Écrivains pour la défense de la culture“ teil.

Auch Guillén blieb nicht untätig. Aufbauend auf seinem schlagartigen Erfolg mit *Motivos de Son* veröffentlichte er schon ein Jahr später eine erweiterte Sammlung von Son-Gedichten unter dem Titel *Sóngoro Cosongo*. Die folgenden Jahre sahen drei weitere Veröffentlichungen seinerseits *West Indies Ltd.* (1934), *Cantos Para Soldados y Sones Para Turistas* (1937) und *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937). Das nächste Wiedersehen der beiden Freunde war leider nicht unbelastet. Der „Congrès“ war nur ein kurzer Zwischenstopp, bevor beide gemeinsam nach Spanien aufbrechen – diesmal in den Krieg – wo sie über mehrere Monate hinweg die Entwicklung des Spanischen Bürgerkriegs als Journalisten dokumentierten.

2.3 Damas und seine *négritude*

Da ich mich im ersten Teil schon ausgiebig mit den Entstehungshintergründen der *négritude* beschäftigt habe, möchte ich mich hier vor allem auf Damas' *Pigments* (1937) konzentrieren. Zunächst sind allerdings ein paar einleitende Worte zu seiner Person notwendig.

Léon-Gontran Damas wurde am 28. März 1912 in Cayenne in der französischen Kolonie Guyana geboren. Seine Mutter starb bereits ein Jahr nach der Geburt und Damas wurde daraufhin der Fürsorge seiner Tante Gabrielle Damas übergeben, die auch dafür sorgte, dass er eine bürgerliche Ausbildung nach französischem Vorbild

erhielt (Malela). Mit 13 Jahren, im Jahr 1925 reiste er nach Fort-de-France (Martiniques Hauptstadt), um seine Ausbildung am Lycée Schoelcher²⁴ fortzusetzen. Dort lernte er seinen späteren Weggefährten Aimé Césaire kennen. Wie auch Langston Hughes wurde Damas Karriere schon zu Schulzeiten von seinen Schulkollegen beeinflusst. Von diesen wurde er im Jahr 1929 unter jene gewählt, die am besten ihre Pflichten als Schüler und als Kamerad erfüllten (Racine 26). Noch im gleichen Jahr kam er als Student nach Paris, wo er im Laufe der Jahre verschiedene Studiengänge begann und bald wieder abbrach: Ein Russisch und Japanisch Studium, welches er unzufrieden mit seinen Professoren „qu’il soupçonne d’être racistes“ (27) nicht fortsetzte; Jura, um seine Verwandten zu befrieden; und Literatur. Wie Léopold Sédar Senghor und Aimé Césaire gehörte auch Damas der Mittelschicht seiner Heimat an, was sein Leben und sein Werk maßgeblich prägte:

„Sur le plan du capital économique, Damas et Césaire sont issus de la „classe moyenne“ : leurs pères respectifs sont des fonctionnaires locaux. ... Grâce aux ressources paternelles, les deux Antillais ont eu rapidement accès à la langue française et à une éducation d’inspiration bourgeoise qui leur a permis d’assimiler la culture légitime – c’est-à-dire la culture française“ (Malela 173).

Diese Erfahrungen spiegeln sich auch in seiner Poesie, die von einem heftigen Widerstand gegen die französische Assimilationspolitik geprägt sind (Malela, Wilder). Während seiner ersten Jahre in Paris war er ein regelmäßiger Gast bei den Schwestern Nardal und unterstützte die dort entstehende *Revue du Monde Noir*, ohne dass er jedoch je die Chance haben sollte, selbst einen Artikel zur Zeitschrift beizutragen. Später in seinem Leben tat er den Einfluss ab, den die Zeitschrift auf sein eigenes Denken gehabt

²⁴ Victor Schoelcher geboren 1804 in Paris und verstorben 1893 bei Houilles war ein französischer Journalist und Politiker und ein entschiedener Gegner der Sklaverei. Als Untersekretär der Marine bereitete das Dekret vor, dass die Sklaverei in den französischen Kolonien offiziell beendete („Victor Schoelcher“).

haben soll, auch wenn sie ihn mit anderen schwarzen Schriftstellern aus den Amerikas, unter anderen Langston Hughes in Kontakt brachte (Malela, Wilder). Seine ersten eigenen Gedichte veröffentlichte er 1934, nämlich „Solde“, „Realité“, „La Complainte du Nègre“, „Un Clochard m’a demandé dix sous“ und „Cayenne“. Kurz darauf reiste er im Auftrag des Ethnologischen Instituts, gefördert durch seine Professoren nach Guyana, wo er Forschungsobjekte sammelte und eine ethnographische Studie unter den Buschvölkern der Kolonie durchführte (Racine). Die Reise ermöglichte es ihm im Anschluss *Retour de Guyane* (1938) zu verfassen, eine scharfe Analyse der Missstände in Guyana verursacht durch die französische Kolonial- und Assimilationspolitik (Wilder). Das Buch sorgte besonders in Guyana für Empörung, wo es von der amtierenden Regierung aufgekauft und verbrannt wurde. Schließlich veröffentlichte er seinen eigenen Gedichtband (als erster unter Césaire und Senghor) *Pigments* im Jahr 1937. Die Veröffentlichung war eigenfinanziert und wurde vor allem durch die finanzielle Unterstützung seiner Freunde möglich, Senghor gab ihm 600 Francs dazu (Racine). Das Vorwort schrieb Robert Desnos, seiner Zeit ein bekannter Surrealist und Autor. Wie auch bei Hughes (Césaire und Senghor) war es ein weißer Intellektueller, der die Gedichte rahmte. Wie Hughes von Van Vechten wird auch Damas von Desnos mit dem Primitivismus in Verbindung gebracht:

„Ces poèmes sont donc aussi un chant d’amitié offert, au nom de toute sa race, par mon ami, le nègre Damas, à tous ses frères blancs. Un don de la savane à l’usine, de la plantation à la ferme, de la fabrique tropicale à l’atelier européen“ („Préface“).

Er wird außerdem in einen sozialistischen, wenn nicht kommunistischen Kontext gerückt: „Ils sont à la gloire, ces poèmes, de tout l’immense prolétariat indigène des colonies“. Noch andere Umstände verbanden ihn und Hughes. Auch Damas muss am Anfang seiner Karriere seine intellektuellen Tätigkeiten mit einfacher Arbeit finanzieren, da er nicht wie viele seiner Kumpel aus Übersee von einem Stipendium profitierte (Wilder).

Das erste Gedicht aus *Pigments* ist „Ils sont venus ce soir“, Daniel Racine zufolge eines von Damas' Lieblingsgedichten, welches er gerne und oft vortrug: „il [le poème] semble avoir été le poème préféré de Damas qui aimait souvent le réciter en public, sur un ton grave et mélancolique“ (62). Dieses Gedicht spielt eine imaginierte Szene des Sklavenhandels durch, einer der brutalsten Aspekte der Kolonialgeschichte. Es ist erwähnenswert aus einer Reihe von Gründen. Direkt ins Auge fällt die Juxtaposition des lyrischen Ichs mit einem nicht näher beschriebenen „ils“ – „sie“ in der dritten Person Plural – vermutlich eine Gruppe kolonialer Unterdrückter. Dieses „ils“ taucht in verschiedenen anderen Gedichten der Sammlung wieder auf wie „Limbé“, „Solde“ oder „Ils ont“. Daran lässt sich die ausdrückliche Nicht-Identifikation des lyrischen Sprechers mit einer oppressiven Mehrheitsgesellschaft erkennen. Im Gegensatz zu diesen eindringenden „ils“ versteht sich das lyrische Ich als Teil einer, ebenfalls nicht näher beschriebenen, doch vermutlich Afrikanisch-indigenen Gruppe, die in ihr Trommelspiel vertieft ist:

„Ils sont venus ce soir où le
 tam
 tam
 roulait de
 rythme
 en
 rythme
 la frénésie

 des yeux
 la frénésie des mains
 la frénésie
 des pieds de statues
 DEPUIS
 combien de MOI MOI MOI

sont morts
depuis qu'ils sont venus ce soir..."

(„Ils sont venus ce soir“ 13)

Neben der ausdrücklichen Referenz auf musikalische Elemente, weist auch der Rhythmus des Gedichts eine gewisse Musikalität auf. Der Ausruf „combien de MOI MOI MOI“ erfüllt so mehrere Funktionen. Einerseits identifiziert sich der Sprecher hier mit der unterdrückten Gruppe, die von den Eindringlingen verfolgt und getötet wird „combien de MOI MOI MOI / sonst morts / depuis qu'ils sont venus ce soir“, andererseits unterstreicht er die mündliche und rhythmische Qualität des Vortrags. Wie Guilléns *jitanjáforas* lässt sich auch Damas' Gedicht in ein spezifisches Afrikanisches Erbe einordnen (Kubayanda), welchem der Autor nicht bloß blind folgt, sondern welches er geschickt durch seine ästhetischen Entscheidungen in den Vordergrund rückt. Ähnlich wie Hughes' Wahl der Blues-form und des AAVE entscheidet sich Damas formal mit dem französischen Kanon zu brechen und die *négritude* seiner Gedichte zu unterstreichen. Dieser Entscheidung ist schon deshalb politisch, da die klassische französische Form die Kunst der Kunst willen betreiben will und jedwedes soziales Engagement ablehnt (Sarr).

Schließlich führt das Gedicht die erlebte mit der vergangenen Zeit zusammen:

„Because the time of this scene is removed from the historical past, the violence of the encounter can remain eternally present in the poem. The speaker places himself literally at the center of the poem---„MOI, MOI, MOI“—capitalized in the middle of the page, located precisely between the repeating halves of the poem ... The Guianese poet in Paris indicates that he himself was there then. He establishes a historical identity between those enslaved Africans and the subsequent victims of colonial oppression, who

include himself. The repeating structure and circular time allow him to establish this continuous present of violence and victimization“ (Wilder 275).

In ritualisierter Form wird das Grauen der Vergangenheit in Worte gefasst und kann so erinnert werden. Das Gedicht endet allerdings mit einer Wiederholung; noch immer ist es die „frénésie“ der Augen [des yeux], der Hände [des mains] und der starren Füße [des pieds de statues], die am Ende des Gedichts nachhallt. Auch wenn die Gewalt, welche Damas Vorfahren durchleben mussten, in ritualisierter Form erlebbar gemacht wird, kann sie doch nicht gänzlich überwunden werden. Die Erfahrung der Sklaverei wird so von Damas zu einem vererbten Trauma verarbeitet, welches bis in seine Zeit nachwirkt.

Mit Blick auf Damas klare Positionierung eines fremden „ils“, ist es spannend eines von Guilléns Gedichten zur Kontrastierung heranzuziehen. „La balada de los dos abuelos“ veröffentlicht 1934 als Eröffnungsgedicht zu *West Indies Ltd.* Auch in diesem Gedicht wird die Sklaverei erinnert, jedoch mittels eines gänzlich anderen Narrativs. Die beiden Großväter des Sprechers werden hier einander gegenübergestellt, einer weiß und einer schwarz. Auch dieses Gedicht spricht die Grausamkeiten des transatlantischen Sklavenhandels an:

„¡Qué de negros, qué de negros!
¡Qué largo fulgor de cañas!
¡Qué látigo el del negrero!
Piedra de llanto y de sangre“
(„La balada des los dos abuelos“ 91-92).

Doch hier endet die Geschichte nicht wie bei Damas in einer Art traumatischer Starre. Das Narrativ der Ballade führt beide Großväter einer harmonischen Versöhnung zu:

„... Los dos
las fuertes cabezas alzan;

los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!“
(92).

Die grausame Geschichte des Sklavenhandels wird hier nicht verleugnet. Am Ende „weinen“ [lloran] beide Großväter gemeinsam, wie sie gemeinsam „singen“ [cantan], doch sie stehen auf Augenhöhe nebeneinander [los dos del mismo tamaño]. Guilléns Gedicht ist eine Neuschreibung des kubanischen Gründungsmythos, in welchem das Trauma der Sklaverei durch eine gemeinsame Annäherung überwunden werden kann. Wie bereits erwähnt, versteht Guillén sich und seine Verse als ‘mulato’. „La balada de los dos abuelos“ kann verstanden werden als ein weiterer Versuch seinerseits, seine spezifische Vision für die kubanische Nation in lyrische Form zu hüllen.

Gegensätzlich dazu gibt es bei Damas kein versöhnendes Moment. Vielmehr betonen seine Gedichte exklusiv ihr und sein „Schwarzsein“, sein „être nègre“, welches ihm von Außen aufgezwungen wird, während es ihm gleichzeitig aberzogen werden soll. Wie Desnos in seiner Einleitung zu *Pigments* feststellt, lehnt Damas diesen Tausch ab:

„Damas est nègre et tient à sa qualité et à son état de nègre. Voilà qui fera dresser l’oreille à un certain nombre de civilisateurs qui trouvent juste qu’en échange de leurs libertés, de leur terre, de leurs coutumes et de leur santé, les gens de couleur soient honorés du nom de „Noirs“. Damas refuse le titre et reprend son bien“ (Préface“).

Die große Bitterkeit, die er gegenüber der Assimilationskultur empfindet, unter der er aufgewachsen ist, kommt insbesondere in Gedichten wie „Solde“ oder „Hoquet“ zur Geltung. In „Solde“ beschwert sich das lyrische über das Gefühl von Enge und Falschheit, welches es im Habit der französischen Kultur empfindet:

„J’ai l’impression d’être ridicule
dans leurs souliers
dans leurs smoking
dans leur plastron
dans leur faux-col
dans leur monocle
dans leur melon
...”
(„Solde“ 41).

Die erstickende Oppression der französischen Kultur wird am Ende des Gedichtes wortwörtlich, Silbe für Silbe, ausgespuckt:

„J’ai l’impression d’être ridicule
parmi eux complice
parmi eux souteneur
parmi eux égorgé
les mains effroyablement rouges
du sang de leur ci-vi-li-sa-tion”
(42)

Es ist bezeichnend, dass Damas das Gedicht seinem Freund Césaire widmet, der nur zwei Jahre später in seinem epischen *Cahier d’un retour au pays natal* einen sehr ähnlichen Ton anschlägt.

Ich möchte an dieser Stelle noch ein Gedicht von Langston Hughes heranziehen, um die Dreieckskonstellation zu vervollständigen, „Cross“. Das lyrische Ich spricht hier über seine schwarze Mutter und seinen weißen Vater, die in sehr verschiedenen Gegebenheiten verstorben sind – sie arm, er reich. Der Sprecher schlägt einen versöhnenden Tonfall an, in dem er bekennt: „

„If ever I cursed my white old man
I take my curses back.

If ever I cursed my black old mother
And wished she was in hell,
I'm sorry for that evil wish
And now I wish her well“
(„Cross“ 58-59)

Wie auch Guillén für Kuba weist Hughes in diesem Gedicht auf die gängige Rassenvermischung in den U.S.A. hin. Auch wenn die Versöhnung des lyrischen Ichs mit seinen Vorfahren augenscheinlich eine Überwindung der tiefen Rassenkonflikte in den U.S.A. simuliert, bleibt das Ende des Gedichts doch ambivalent:

„My old man died in a fine big house.
My ma died in a shack.
I wonder where I'm gonna die,
Being neither white nor black?“
(59)

Zwar gibt der U.S.-Amerikanische Gründungsmythos vor, dass gemäß dem „freedom of pursuit of happiness“ jeder Bürger die gleichen Chance auf Glück und Wohlstand habe; doch Hughes poetische Stimme ist sich sehr über die Realität im klaren: Zwar mag der

lyrische Sprecher sich selbst als weder weiß noch schwarz identifizieren, doch macht ihn die in den U.S.A. gängige „One-Drop Rule“ klar zu einem „negro“. Die Wahrscheinlichkeit, dass das lyrische Ich in einem „Schuppen“ stirbt, wie seine Mutter, ist also wesentlich größer, als dass es wie sein weißer Vater zu Reichtum kommt.

Die Nebeneinanderstellung der drei Gedichte zeigt, dass sich das Schaffen der drei Dichter in einem Wechselspiel zwischen nationalem und internationalem Kontext bewegt. Während sie auf der einen Seite versucht haben, eine gemeinsame Vision schwarzer Emanzipation über ihre jeweiligen Ländergrenzen zu formulieren, waren sie gleichzeitig innerhalb dieser Ländergrenzen in den konkreten Problemen und Herausforderungen der Schwarzen Bevölkerung involviert.

2.4 Der Spanische Bürgerkrieg

Das Jahr 1937 ist es schließlich, das alle drei Dichter an einem Ort zusammenführte. Hughes entschloss sich auf Drängen seines Freundes Aragon kurzerhand doch nach Paris zu reisen und am „Le deuxième Congrès International des écrivains pour la défense de la littérature“ teilzunehmen. Anschließend reiste er als Korrespondent weiter nach Spanien. In Paris verlebte er nach eigenen Angaben einige magische Tage und macht die Bekanntschaft gewichtiger Figuren, wie Ernest Hemingway, Pablo Neruda und Wystan Hugh Auden (*I Wonder as I Wander*). Dass sich Hughes Position seit Beginn der Dekade entschieden radikalisierte, zeigt sich an der flammenden Rede, die er vor dem Kongress hält. Auch wenn Hughes später seine kommunistischen Neigungen herunterspielte, zeigt sich hier doch ein voll und ganz engagierter Hughes:

„I come to the Second International Writers Congress representing my country, America, but most especially the Negro peoples of America, and the poor peoples of America—because I am both a Negro and poor. And that

combination of color and of poverty gives me the right then to speak for the most oppressed group in America, that group that has known so little of American democracy, the fifteen million Negroes who dwell within our borders“ („Too Much of Race“ 93).

Der Hintergrund für diese Dringlichkeit ist klar: Der Spanische Bürgerkrieg wütete seit dem vorigen Jahr nicht unweit Paris, Francos Generäle verzeichneten mehr und mehr Siege und liberale Intellektuelle fürchteten um die Zukunft demokratischer Werte in Europa und weltweit. Für viele reihte der Krieg in Spanien sich ein in eine Welle erstarkender nationalistischer Aggression in Europa. Hughes Gedicht „Song for Ourselves“ gibt in diese Stimmung einen Einblick:

„Czechoslovakia lynched on a swastika cross!

Blow, bitter winds, blow!

Blow, bitter winds, blow!

Nails in her hands and nails in her feet,

Left to die slow!

Left to die slow!

Czechoslovakia! Ethiopia! Spain!

One after another!

One after another!

Where will the long snake of greed strike
again?

Will it be here, brother?“

(„Song for Ourselves“ 207).

Bald nach dem Kongress reiste Hughes gemeinsam mit Nicolás Guillén nach Barcelona. In Barcelona erlebte er zum ersten Mal den Schrecken der Bombenangriffe. Trotzdem blieb er länger in Spanien als er sollte. Die neugewonnene Dringlichkeit, die

ihn schon bei seiner Rede vor dem Kongress beseelte, ließ ihn auch in Spanien nicht los. Er entdeckte hier im Gegensatz zur Lethargie der U.S.A., die noch immer gelähmt waren von den Lasten der Great Depression, einen neuen Elan:

„Lethal as his stay in besieged Madrid might prove at any moment, his time there seemed infinitely preferable to „the dull relief W.P.A. kind of worried existence we had at home in Cleveland.“ Langston’s spirit, dulled and blunted by poverty and disappointment in America, became honed again under the pressure of the anti-fascist struggle in war-time Spain“ (Rampersad *The Life of Langston Hughes* 341).

Den verlor er auch nicht, als er wieder in den Staaten war und gründete prompt sein eigenes Theaterprojekt „The Harlem Suitcase Theatre“.

In Spanien war er aber auch mit dem Dilemma konfrontiert, über Schwarze zu berichten, mit denen er sich nicht direkt identifizierte. Einerseits berichtete er über Afro-Amerikaner, die nach Spanien gereist waren, um dort auf Seite der Republikaner zu kämpfen; so erfuhr er eine neue Ebene von Kooperation zwischen weißen und schwarzen Menschen, die so in den U.S.A. nicht denkbar gewesen wäre. Gleichzeitig erlebte er aber auch die Menschen aus Marokko, die sich, aus für ihn unerfindlichen Gründen, der Seite Francos angeschlossen hatten. Es ist spannend zu lesen, dass Hughes auch diese nicht per se „schwarzen“ Menschen als Teil der eigenen Rasse anerkennt. Er kann sich ihren Einsatz auf Seiten Francos, der seinem Verständnis nach klar gegen ihre eigenen Interessen geht, nur dadurch erklären, dass sie Francos Propaganda zum Opfer gefallen sind („Negroes in Spain“, „Essays from the Afro-American“). Über sie schreibt er in Zeitungsartikeln und in Gedichten wie etwa „Letter From Spain Addressed to Alabama“:

„Dear Brother at home:

We captured a wounded Moor today.
He was just as dark as me.
I said, Boy, what you been doin' here
Fightin' against the free?"
(„Letter From Spain Addressed to Alabama“ 201).

Dieses Gedicht ist in Form eines Briefes geschrieben, den der Afro-Amerikanische Freiwillige „Johnny“ an seinen Bruder zuhause in den Staaten schreibt. Der Sprecher beschreibt, wie er auf dem Schlachtfeld einem „moor“ begegnet ist. Er wundert sich über den Einsatz des „Moor“ auf der Seite Francos. In einem Anklang marxistischer Klassensolidarität fordert der Sprecher seinen Widersacher auf, sich seiner Sache anzuschließen und reicht ihm symbolisch seine Hand:

„Listen, Moorish prisoner, hell!
Here shake hands with me!

I knelt down there beside him,
And I took his hand—
But the wounded Moor was dyin'
And he couldn't understand“
(202).

Das Gedicht ist stellvertretend für die oft paternalistische Art und Weise mit der Hughes über die nordafrikanischen Soldaten berichtet. In einem Propaganda-ähnlichen Tonfall beschreibt er die marokkanischen Soldaten und deren Ausbeutung durch die Kräfte Francos. Dabei lässt er keinen Raum, die Interessen der Soldaten selbst zum Ausdruck kommen zu lassen und ihre eigentliche Motivation am Krieg teilzunehmen, bleibt dem Leser somit verborgen. So verhält es sich auch bei „Letter“. Zwar gibt der verletzte „Moor“ hier eine Erklärung ab, und zwar habe man ihn aus seiner Heimat entführt

[nabbed him in his land] und dazu gezwungen für Francos Armee zu kämpfen [and made him join the fascist army], doch ist diese Übermittlung nur durch einen im Gedicht nicht näher erwähnten Dolmetscher möglich. Am Ende kann der „Moor“ auf Johnnys Vorschlag des gemeinsamen anti-kolonialen Kampfes nicht eingehen, denn er liegt im Sterben. Die eigene und authentische Stellungnahme des marokkanischen Soldaten bleibt ihm verwehrt.

Im Kontrast dazu vertritt Damas in seinem Gedicht „Et Caetera“ eine entschieden andere Position gegenüber der Beteiligung kolonialer Truppen an den Konflikten Europas. In diesem aufrührerischen Gedicht, welches *Pigments* abschließt, wendet sich der Sprecher an die „Tirailleurs Sénégalais“²⁵ im Dienste Frankreichs. Er ruft sie jedoch nicht zu einem gemeinsamen Anti-Faschismus oder zum Kampf im Namen der Arbeitersolidarität auf, sondern eher zum Gegenteil. Anstatt im Namen französischer Interessen die Waffen in die Hand zu nehmen, sollten sie diese und die „Möglichkeit zum Sadismus“ [accès de sadisme], die diese eröffnen „wegstecken“ [remiser]. Der Sprecher geht sogar noch weiter und verlangt von den senegalesischen Soldaten stattdessen in den Senegal einzufallen und die „Krauts“ [Boches] in Ruhe zu lassen:

„Moi je leur demande
de commencer par envahir le Sénégal

Moi je leur demande
de foutre aux „Boches“ la paix“

(„Et Caetera“ 80)

Besonders dieses Gedicht war vielleicht ein Grund dafür, dass die Sammlung im Jahr 1939 post-skript verboten wurde: In Republique de Côte d'Ivoire übersetzten einige

²⁵ Ich habe den Ausdruck hier in Anführungszeichen gesetzt, um darauf aufmerksam zu machen, dass diese Truppeneinheit zwar in Senegal gegründet worden ist, keinesfalls aber nur aus senegalesischen Soldaten bestand, sondern überhaupt aus Menschen aus den französischen Kolonien in Afrika.

Wehrdienstverweigerer das Gedicht in die Baulé-Sprache und performten es zu Afrikanischer Musik (Wilder 216).

Damas bezieht als „nègre“ eine Position, die sich wesentlich stärker im Gegensatz zu westlichen Werten versteht, als das bei Hughes und Guillén der Fall ist. Trotz der vielen Gemeinsamkeit und der engen Beziehungen unter den dreien, lassen sich auch viele Unterschiede erkennen, die wohl auf die unterschiedlichen nationalen Kontexte zurückzuführen sind. Gary Wilder hat Recht, wenn er schreibt,:

„Scholars of diaspora and postcoloniality rightly exhort us to formulate analytic categories adequate to increasingly postnational geopolitics. We read that because the nation-state is „outmoded“ and „obsolete“, we need „to think ourselves beyond the nation“ or „think within the nation-state in order to grasp new transcultural and transnational conditions. But rather than always focus on a putative historical movement from the national to the transnational, we should also historicize the nation-state itself as a political form long characterized by an open-ended relationship among territory, state, and people. It then becomes possible to locate what are now regarded as transnational processes within the nation-state itself once it is conceptualized as an integrated imperial formation. Such an optic would allow us to understand better the seeming tension between national and transnational commitments that marked anticolonial politics within the metropole after World War I. When looked at on the scale of Greater France as a spatially dispersed and multicultural political formation, Negritude’s multiple commitments to republicanism, Panafricanism, and cosmopolitanism were not contradictory“ (204).

In diesem Sinne lässt sich der Austausch zwischen Langston Hughes, Nicolás Guillén und Léon-Gontran Damas verstehen. Alle drei, während sie eine Agenda eines Schwarzen Internationalismus in ihrem Auftreten und ihrem Schreiben gezielt

propagierten, waren gleichzeitig eingebunden in die spezifischen Kontexte ihrer jeweiligen Heimat. Sie teilten ein Engagement für das Entdecken und Aufwerten Schwarzer Kultur innerhalb und über ihre jeweiligen nationalen Grenzen hinweg und schufen so die Grundlage für das weiter ausufernde Panafrikanische Diaspora Verständnis der Nachkriegszeit. Nichtsdestoweniger bezogen sie sich in ihrem poetischen Schaffen konsequent auch auf konkrete Miss- und Umstände des französischen Imperiums, der Vereinigten Staaten oder des kubanischen, nationalen Projekts. Diese zu kennen und nachzuvollziehen ist elementar, um die Diskrepanzen und Berührungspunkte zwischen den drei Protagonisten dieser Arbeit angemessen einzuordnen.

Während der Zwischenkriegsjahre waren Hughes, Damas und Guillén Teil einer „tiny international advance guard“, die zum Ziel hatte:

„to develop, even as they composed in the languages of Europe, an aesthetic tied to a sense of myth, geography, history, and culture that was truly indigeneous to their countries rather than merely reflective of European trends, whether conservative or avant garde“ (Rampersad *The Life of Langston Hughes* 47).

Hughes und Guilléns Poesie – und zu einem gewissen Grad auch die von Damas – ist durchdrungen von der Überzeugung der politischen Linken, dass „folk forms (while not in themselves radical) were often the best means to communicate radical ideas to the common people“ (Kernan 137). Die drei Poeten gemeinsam und jeder für sich sind daher in das Spannungsverhältnis von ästhetischen und politischen Strategien einzuordnen, in welchem ihre politische Poesie zugleich kollektiv und sehr persönlich gelesen werden muss. Nur ein Nachvollziehen der bestimmten historischen Begebenheiten ermöglicht es uns, die politische Dimension in ihrem Schreiben zu verstehen – und die poetische in ihrer Politik.

Für den Augenblick jedoch gingen sie ihre eigenen Wege. Hughes zurück in die Staaten, wo er mit dem nahenden Tod seiner Mutter zu kämpfen hatte und seine Beziehung mit dem Theater vertiefte. Damas ging nach der Okkupation in den französischen Widerstand, wo er als Journalist für Zeitungen und Radioshows arbeitete. Später reiste er auch nach Brasilien, in die U.S.A. und Senegal. Zwischen 1948 und 1951 diente er als Abgeordneter von Französisch-Guyana (Racine, Sarr). Wie auch Damas versuchte sich Guillén in der Politik. Aufgrund seines kommunistischen Hintergrunds musste er Anfang der 50er Jahre ins Exil und konnte erst 1959 nach der gelungenen Revolution in seine Heimat zurückkehren.

3 Zusammenfassung und Fazit

Während der 20er und verstärkt während der 30er Jahre des letzten Jahrhunderts kam im transatlantischen Kontext das Bewusstsein für eine gemeinsame Kooperation unter Schwarzen Intellektuellen auf, ein Schwarzer Internationalismus (Edwards, Kernan, Wider). Dieser kann anhand konkreter Figuren, im Falle dieser Arbeit Schriftstellern, nachvollzogen und belegt werden. Eine genaue Untersuchung des poetischen und politischen Wirkens der drei Dichter Nicolás Guillén, Langston Hughes und Léon-Gontran Damas zeigt ein komplexes Bild: Während alle drei im Bewusstsein eines Schwarzen Internationalismus auf eine größere Zusammenarbeit hinwirkten, waren sie gleichzeitig an die spezifischen Kontexte ihrer Herkunftsländer gebunden, die ihre politische Vision und ihre poetische Stimme formten. Obgleich Themen wie Rassismus, Kommunismus und Avant-Garde im Werk aller drei Dichter verhandelt werden, kommen ihnen unterschiedliche Bedeutungen zu und werden ihre jeweiligen Implikationen unterschiedlichen Lösungsansätzen zugeführt. Es sind besonders die Momente, in denen sich die Akteure Damas, Hughes, Guillén ‚über den Weg laufen‘, die die Vernetztheit und Omnipräsenz der angeführten Diskurse über den Atlantik hinweg deutlich zu Tage treten lassen.

Der erste dieser Momente, der in dieser Arbeit besprochen wurde, ist Langston Hughes Besuch auf Kuba im Frühling 1930. Hier traf er auf den gleichaltrigen Nicolás Guillén, was eine Analyse ihres jeweiligen Oeuvres mit Bezug aufeinander plausibel macht. Die beiden Dichter eint eine Beschäftigung mit Themen und Formen der Schwarzen Bevölkerung und ein ausgeprägtes Bewusstsein für die anhaltenden sozialen Missstände auf Kuba und in den U.S.A., die Schwarze Menschen oft am härtesten trafen. Die Poesie von beiden zeichnete sich zu ihrer Zeit vor allem durch ihren geschickten Miteinbezug traditionell Amero-Afrikanischer Musikformen aus. Kurz nach diesem ersten Zusammentreffen veröffentlichte Nicolás Guillén seine *Motivos de Son*, in denen er nicht nur die Rhythmen des *son* in Versform bettet, sondern auch Schwarzen

Subjekten eine Bühne verleiht. Hughes, inspiriert durch den Austausch mit Guillén und anderen wichtigen Figuren der kubanischen Avant-Garde wie Fernández de Castro und Regine Pedrosa, wendete sich erstmals der Tätigkeit des Übersetzens zu. Nach Hughes Rückkehr in die Staaten erlebte er einen schwierigen Bruch mit seiner weißen Mäzenin Charlotte Osgood „Godmother“ Mason, der ihn dazu zwang sich als Schriftsteller unabhängig zu machen und auf lange Sicht dazu führte, dass er sich zu einem radikaleren und „engagierteren“ Poeten entwickelte. Diese Entwicklung fand einen Höhepunkt in seiner Rede vor dem „Le deuxième congrès international des écrivains pour la défense de la culture“ im Sommer des Jahres 1937 vor dem Hintergrund des spanischen Bürgerkriegs, in welcher er die schwierige Situation Schwarzer Menschen weltweit betont und zu einer neuen transnationalen Solidarität gegen den Faschismus aufruft.

Im gleichen Zeitraum betrat Léon-Gontran Damas, einer der Gründungsväter der Négritude-Bewegung, die öffentliche Bühne und sorgte mit seinen Veröffentlichungen *Pigments* (1937) und *Retour de Guyane* (1938) für Aufsehen. Sowohl Damas als auch Guillén verband nicht nur eine enge Freundschaft zu Langston Hughes; die drei Dichter teilten auch viele gemeinsame politische wie poetische Visionen. So legen alle drei in ihren Werken großen Fokus auf Schwarze Subjektivität sowohl in Inhalt als auch in Form und betonen die gemeinsame Herkunft, die Schwarze Menschen über den Atlantik hinweg teilen.

Gleichzeitig bewegte sich jeder der drei Dichter in seinem ihm eigenen „nationalen“ Kontext, was seine Produktion entscheidend mitbeeinflusste. So sind in Hughes Gedichten immer wieder Proteste gegen die U.S. amerikanischen Jim Crow Gesetze und die Rassensegregation der Südstaaten zu lesen. Guillén hingegen engagierte sich in seiner Poesie für ein geeintes Kuba und der Vorstellung einer „raza mulata“, durch welche die Rassenproblematik obsolet werden sollte. Damas Gedichte schließlich sind vor dem Hintergrund der französische Assimilationspolitik zu verstehen. Sie betonen die *négritude* ihres Autors und positionieren sich in einem klaren

Gegensatzverhältnis, zu dem vom französischen Imperium propagierten, westlichen und implizit weißen Kanon.

Abschließend lässt sich sagen, dass alle drei Dichter Teil einer internationalen Avant-Garde sind, die teils im Einklang mit anderen Strömungen der Moderne, wie dem Surrealismus oder den ästhetischen Anforderungen des sozialistischen Realismus, versuchten, sich durch ihr poetisches Schaffen politisch zu positionieren. Dass ihre Gedichte dabei mit einer politischen Agenda verfasst wurden, bleibt außer Zweifel.

Auf Grundlage dieser Arbeit bieten sich verschiedene Forschungsfelder an, die in weiterführenden Projekten erforscht werden könnten. Ein brisantes und mangelhaft beforschtes Thema sind Geschlechterbeziehungen in und um die Dichtung der 30er Jahre. Verschiedene Autoren haben darauf hingewiesen, dass beispielsweise die Rolle, die Paulette Nardal bei der Entstehung der *négritude* spielte, oft von Kritikern übergangen wird (Smith, Wilder). Diesen Vorschlag als Ausgangspunkt nehmend – sowie die in dieser Arbeit bloß oberflächlich angerissene Kritik am Sexismus von Hughes und Co. – bietet es sich an, ihr poetisches Werk kritisch auf die Darstellung von Gender hin zu untersuchen.

Weiterhin ist es denkbar, aufbauend auf dieser Arbeit, die Geschichte des Schwarzen Internationalismus weiter in Richtung Gegenwart zu verfolgen und zu versuchen nachzuvollziehen, wie Schwarze Künstler und Intellektuelle in der Nachkriegszeit oft auch im Gegensatz zu den hier besprochenen Dichtern, aber oft von diesen ausgehend, ihre eigenen Visionen pan-afrikanischer Solidarität formulierten. Wie werden Bewegungen wie die *négritude* oder die Harlem Renaissance ihre politischen und ästhetischen Strategien heute erinnert und welche ihrer Ideen sind auch heute noch brisant?

Bibliographie

Primärquellen

- Breton, André. „Second manifeste du surréalisme“. In: Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard (Collection folio Essais), 2005, 61-138.
- Breton, André. „Manifeste du surréalisme“. In: Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard (Collection folio Essais), 2005, 13-60.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard (Collection folio Essais), 2005.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Présence Africaine, 1995.
- Crawford, Evelyn Louise; Patterson, Mary Louise, editors. *Letters from Langston: From the Harlem Renaissance to the Red Scare*. University of California Press, 2016.
- Damas, Léon-Gontran. „Et Caetera“. In: Damas, Léon-Gontran. *Pigments: Névralgies*. Présence Africaine, 2003, 79-80.
- Damas, Léon-Gontran. „Ils sont venus ce soir“. In: Damas, Léon-Gontran. *Pigments: Névralgies*. Présence Africaine, 2003, 13.
- Damas, Léon-Gontran. *Pigments: Névralgies*. Présence Africaine, 2003.

- Damas, Léon-Gontran. „Solde“. In: Damas, Léon-Gontran. *Pigments: Névralgies*. Présence Africaine, 2003, 41-42.
- De Castro, Fernández. „Presentación a Langston Hughes“, In: Schwartz, Jorge, editor. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Catedra, Madrid, 1991, 169-71.
- Desnos, Robert. „Préface“. *pageperso-orange.fr*. http://pageperso-orange.fr/redris/HTML/lg_damas2.htm 01.04.2008.
- Guillén, Nicolás. „Conversación con Langston Hughes“, In: Schwartz, Jorge, editor. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Ed. Catedra, Madrid, 1991.
- Guillén, Nicolás. “El Camino De Harlem.” *Diario de la Marina*. Havana, 1929, 3–6. In: *Revista Casa de las Américas*, no. 264, 151-53.
- Guillén, Nicolás. „La balada de los dos abuelos“. In: Madrigal, Luis Iñigo, editor. *Summa poética*. Ed. Cátedra, 1976, Madrid 91-92.
- Guillén, Nicolás. „Mi Chiquita“. In: Madrigal, Luis Iñigo, editor. *Summa poética*. Ed. Cátedra, 1976, Madrid 71.
- Guillén, Nicolás. „Mulata“. In: Madrigal, Luis Iñigo, editor. *Summa poética*. Ed. Cátedra, 1976, Madrid 66.
- Guillén, Nicolás. „Prólogo“. In: Schwartz, Jorge, editor. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Ed. Catedra, Madrid, 1991.

- Guillén, Nicolás. „Sóngoro Cosongo“. In: Madrigal, Luis Iñigo, editor. *Summa poética*. Ed. Cátedra, 1976, Madrid 66.
- Hughes, Langston. „Advertisement for Waldorf-Astoria“. In: Rampersad, Arnold; Roessel, David E, editors. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Knopf, New York, 1995, 143-46.
- Hughes, Langston. „Cross“. In: Rampersad, Arnold; Roessel, David E., editors. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Knopf, New York, 1995, 58-59.
- Hughes, Langston. „Essays from the *Afro-America*“. In: Mullen, Edward J., editor. *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti*. Archon Books, 1977, 102-148.
- Hughes, Langston. „Harlem Sweeties“. *poetryfoundation.org*. <https://www.poetryfoundation.org/poems/47874/harlem-sweeties> 07.09.2023 18:43.
- Hughes, Langston. „High Brown“. In: Martin-Ogunsola, Dellita, editor. *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 16: The Translations: Federico García Lorca, Nicolás Guillén, and Jacques Roumain*. University of Missouri Press, Columbia, Missouri 2003, 82-83.
- Hughes, Langston. „Langston Hughes Speaking at UCLA 2/16/1967“, *youtube.com*, uploaded UCLACommStudies. <https://www.youtube.com/watch?v=Px5hwNCs9ss> 07.09.2023 18:08.
- Hughes, Langston. „Letter From Spain Addressed to Alabama“. In: Rampersad, Arnold; Roessel, David E., editors. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Knopf, New York, 1995, 201-202.

- Hughes, Langston. "My Adventures as a Social Poet". *The Langston Hughes Review*, vol. 4, no. 1, 1985, 9–15.
- Hughes, Langston. „Negroes in Spain“. In: Mullen, Edward J., editor. *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti*. Archon Books, 1977, 96-98.
- Hughes, Langston. „Park Bench“. In: Rampersad, Arnold; Roessel, David E., editors. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Knopf, New York, 1995, 183.
- Hughes, Langston. "Poems Written in Soviet Uzbekistan, 1932-33: From the 1934 Uzbek Translation of S. Siddiq Prepared in English by Kevin Young, from the Notes of Muhabbat Bakaeva." *Callaloo*, vol. 25, no. 4, 2002, 1101–13.
- Hughes, Langston. „Six Letters to Nicolás Guillén." *The Black scholar*, vol. 16, no. 4, 1985, 54–60.
- Hughes, Langston. „Song for Ourselves“. In: Rampersad, Arnold; Roessel, David E., editors. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Knopf, New York, 1995, 207.
- Hughes, Langston. „The Negro Artist and the Racial Mountain“. *The Langston Hughes Review*, vol. 4, no. 1, 1-4.
- Hughes, Langston. "The Twenties: Harlem and ist Negritude". *The Langston Hughes Review*, vol. 4, no. 1, 1985, 29–36.
- Hughes, Langston. „Too Much of Race“. In: Mullen, Edward J., editor. *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti*. Archon Books, 1977, 93-96.

- Hughes, Langston. „To the little Fort of San Lazaro on the Ocean Front, Havana“, In: Rampersad, Arnold; Roessel, David E., editors. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Knopf, New York, 1995, 136.
- *La revue du monde noir: 1931 - 1932 ; collection complète, n°1 à 6*. Place, Paris, 1992.
- *Légitime Défense*. Paris, 1932. Gallica, bibliothèque numérique nationale de France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k326310/f6.image.r=l%C3%A9gitime%20defense.langFR//>
- *L'Étudiant noir : journal de l'Association des étudiants martiniquais en France*. . Gallica, bibliothèque numérique nationale de France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s/f3.item.zoom>
- *Le surréalisme au service de la révolution: Collection complète*. Place, Paris, 1976.
- Léro, Étienne. „Misère d'une Poésie“, In: *Légitime Défense*, Paris 1932. Gallica, bibliothèque numérique nationale de France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k326310/f6.image.r=l%C3%A9gitime%20defense.langFR//>
- Locke, Alain L. “The Negro in the Three Americas.” *The Journal of Negro education*, vol. 13, no. 1, 1944, 7–18.

- Locke, Alain. „The New Negro“. *The New Negro: An Interpretation*. Alber and Charles Boni, New York, 1925, 5-14. In: *America in the 1920s. Literary sources & documents*. Mountfield, near Robertsbridge, 2004, 171-79.
- Martin-Ogunsola, Dellita, editor. *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 16: The Translations: Federico García Lorca, Nicolás Guillén, and Jacques Roumain*. University of Missouri Press, Columbia, Missouri 2003.
- Ménil, René. „Généralités sur „l'écrivain“ de couleur antillais“. In: *Légitime Défense*. Paris, 1932. Gallica, bibliothèque numérique nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k326310/f6.image.r=l%C3%A9gitime%20defense.langFR//>
- Sartre, Jean-Paul. „Orphée Noir.“ dl1.cuni.cz/pluginfile.php/489096/mod_resource/content/1/03b%20-%20Orph%C3%A9e%20noir%20-%20Sartre.pdf.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la Littérature*. <https://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/Sartre%20-%20Quest-ce%20que%20la%20litterature.pdf>, 29.07.2023.
- Van Vechten, Carl. „Introducing Langston Hughes to the Reader“, scalar.lehigh.edu. <https://scalar.lehigh.edu/african-american-poetry-a-digital-anthology/introducing-langston-hughes-to-the-reader-carl-van-vechten?path=the-weary-blues-by-langston-hughes-1926> 07.09.2023 18:25.

Sekundärquellen

- Abebe, Alpha. „Performing diaspora“. In: Robin Cohen und Carolin Fischer, editors. *Routledge handbook of diaspora studies*. London, New York: Routledge Taylor & Francis, 2019, 55-62.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London, New York, 2016.
- Asholt, Wolfgang; Siepe, Hans T. *Surréalisme et politique - politique du surréalisme*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Asholt, Wolfgang; Siepe, Hans T. „Défense et Illustration du Surréalisme Politique et de la Politique du Surréalisme“. In: Asholt, Wolfgang; Siepe, Hans T. *Surréalisme et politique - politique du surréalisme*. Amsterdam: Rodopi, 2007, 7-23.
- Badiane, Mamadou. „Léopold Sédar Senghor and Nicolás Guillén: Two Poets of Hybridization.“ *The journal of Caribbean literatures*, vol. 6, no. 2, 2009, 101–22.
- Badiane, Mamadou. *Negrismo Y Negritude: Dos Poeticas De La Identidad Afro-Caribena*, University of Iowa, 2006, *ProQuest Dissertations Publishing*, <https://www.proquest.com/docview/305339979?parentSessionId=neJ32zp5NKQKSBDmSg85QllkvqWLJCiwVpl%2By%2FsDLR4%3D&accountid=14682>.
- „Carl Van Vechten“. <https://www.britannica.com/biography/Carl-Van-Vechten>, 07.09.2023 15:22.

- Constant, Isabelle. *Negritude: Legacy and Present Relevance*. Cambridge Scholars, 2009.
- Cort, Aisha Z. "Nation, Race, and Performance in the Poetics of Nicolás Guillén and Nancy Morejón." *Small axe : a journal of criticism*, vol. 25, no. 2, 2021, 125–41.
- Da Silva, Márcia Rios. "Jorge Amado, Pablo Neruda E Nicolás Guillén: História Da Literatura, Histórias De Recepção." *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 10, no. 2, 2017, 178–86.
- Davis, F. James. „Who is Black?“, *pbs.org*.
<https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/jefferson/mixed/onedrop.html>
07.09.2023 15:55.
- Eberwein, Werner. „Was ist das Unbewusste?“, *werner-eberwein.de*.
<https://werner-eberwein.de/was-ist-das-unbewusste-2/> 07.09.2023 15:53.
- Edwards, Brent Hayes. *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2021.
- Graham, Shane. „Cultural Exchange in a Black Atlantic Web: South African Literature, Langston Hughes, and Negritude“. *Twentieth century literature*, vol. 60, no. 4, 2014 481–512.
- Gyssels, Kathleen. „Damas Ou Le Poète ‚Scandaleusement Oublié‘“, *researchgate*, 2007.
www.researchgate.net/publication/28148241_Damas_ou_le_poete_scandaleusement_oublie.

- „House Un-American Activities Committee“, *trumanlibrary.gov*. <https://www.trumanlibrary.gov/education/presidential-inquiries/house-un-american-activities-committee>, 07.09.2023 15:31.
- Hughes, Langston. *Autobiography: I Wonder as I Wander*. In: McLaren, Joseph, editor. *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 14: Autobiography: I Wonder as I Wander*. University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 2003.
- „Jim Crow Law“. *britannica.com*. <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>, 07.09.2023 15:32.
- „Jim Crow Laws“, *pbs.org*. <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/freedom-riders-jim-crow-laws/> 07.09.2023 15:33.
- Jhe, Natafon. *Desnoidische Korrespondenzen*. Hrsg. Nils v. Walter, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Nürtenstadt, 2032.
- „John Brown“. *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/biography/John-Brown-American-abolitionist> 07.09.2023 15:35.
- Kenny, Kevin. *Diaspora. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Kernan, Ryan James. *Lost and Found in Black Translation: Langston Hughes's Translations of French- and Spanish-Language Poetry, His Hispanic and Francophone Translators, and the Fashioning of Radical Black Subjectivities*. University of California, 2007, ProQuest Dissertations Publishing,

<https://www.proquest.com/docview/304878775?parentSessionId=8ul6fX1EkCL211Cegf2xn4GyHyPljg6qTVEEDwpHVEw%3D&accountid=14682>.

- Kesteloot, Lilyan. *Les Écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. Bruxelles, Univ., Diss., 1963.
- Kubayanda, J. Bekunuru. "Notes on the Impact of African Oral-Traditional Rhetoric on Latin American and Caribbean Writing." *Afro-Hispanic review*, vol. 21, 1/2, 2002, 113–20.
- Kutzinski, Vera M. "The Miraculous Weapons of Nicolás Guillén and Aimé Césaire." *Callaloo*, no. 29, 1986, 740–48.
- Laferl, Christopher F. "Ethnizität und Biographie – Bemerkungen zu den Lebensentwürfen dreier afroamerikanischer Dichter: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Aimé Césaire." In: Laferl, F. et al., editors. *Leben als Kunstwerk: Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert ; von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*. Transcript-Verl., 2011, 165–94.
- Leiner, Jacqueline. „Les Chevaliers du Graal au service de Marx.“ In: *Le surréalisme au service de la révolution. Collection complète*. Paris: Place, 1976.
- Malela, Buata Bundu. *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960): Stratégies et postures identitaires*. Karthala, Paris, 2008.
- „Marcus Garvey“. *britannica.com*. <https://www.britannica.com/biography/Marcus-Garvey> 07.09.2023.
- Michel, Jean-Claude. *The black surrealists*. P. Lang, New York, 2000

- „MLA Formatting and Style Guide“. [owl.purdue.edu.
https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/mla_style/mla_formatting_and_style_guide/index.html](https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/mla_style/mla_formatting_and_style_guide/index.html) 07.09.2023 23:32.
- Mullen, Edward J., editor. *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti*. Archon Books, 1977.
- Ndiaye, Pap. „L'Exposition coloniale de 1931“, [monument.palais-portedoree.fr.
https://monument.palais-portedoree.fr/le-contexte-colonial/l-exposition-coloniale-de-1931](https://monument.palais-portedoree.fr/le-contexte-colonial/l-exposition-coloniale-de-1931), 07.09.2023 15:41.
- Paligot, Carole Reynaud. „Ambitions et Désillusions politiques du Surréalisme en France (1919-1969). In: Asholt, Wolfgang; Siepe, Hans T. *Surréalisme et politique - politique du surréalisme*. Rodopi, Amsterdam, 2007, 27-34.
- Racine, Daniel. *Léon-Gontran Damas. L'homme et l'oeuvre*. Présence Africaine, Paris, 1983.
- Rampersad, Arnold; Roessel, David. „Introduction“. In: Rampersad, Arnold; Roessel, David E., editors. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Knopf, New York, 1995, 3-7.
- Rampersad, Arnold. *The Life of Langston Hughes: Volume 1: 1902 - 1941: I, Too, Sing America*. Oxford Univ. Press, 2002.
- „Republic of Cuba 1902-1959“, [wikipedia.org.
https://en.wikipedia.org/wiki/Republic_of_Cuba_\(1902%E2%80%931959\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Republic_of_Cuba_(1902%E2%80%931959)) 07.09.2023 17:59.

- „Roaring Twenties“. *britannica.com* <https://www.britannica.com/topic/Roaring-Twenties> 06.09.2023 15:28).
- Rosemont, Franklin; Kelley, Robin D. G., editors. *Black, brown, & beige. Surrealist writings from Africa and the diaspora*. University of Texas Press, Austin, 2009.
- Safranski, Rüdiger. *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2020.
- Sarr, Amadou-Lamine. „Systems of domination and structures of dependence in Africa: Colonialism, neocolonialism, neoliberalism and globalization: Impact on policy, economy and society“. Seminar-Lecture, University of Vienne, summer term 2023.
- Schultz, David. „House Un-American Activities Committee“, *mtsu.edu*. <https://www.mtsu.edu/first-amendment/article/815/house-un-american-activities-committee>, 07.09.2023 15:30.
- Schwartz, Jorge, editor. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Ed. Catedra, 1991. Crítica y estudios literarios.
- Sidnell Jack. „African American Vernacular English (Ebonics)“, *hawaii.edu*. [https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html#:~:text=African%20American%20Vernacular%20English%20\(AAVE,Ebonics%20outside%20the%20academic%20community](https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html#:~:text=African%20American%20Vernacular%20English%20(AAVE,Ebonics%20outside%20the%20academic%20community) 07.09.2023 11:59.

- Siepe, Hans T. „Ne visitez pas l'exposition coloniale' – Quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des Surréalistes“ In: Asholt, Wolfgang; Siepe, Hans T. *Surréalisme et politique - politique du surréalisme*. Amsterdam: Rodopi, 2007, 169-180.
- Smith, Robert P. "Black Like That: Paulette Nardal and the Negritude Salon", *CLA journal*, vol. 45, no. 1, 2001, 53–68.
- „surreal“, *duden.de*, [//www.duden.de/rechtschreibung/surreal](https://www.duden.de/rechtschreibung/surreal), zuletzt geprüft am 29.07.2023.
- Ueckmann, Natascha. *Pluraler Humanismus: Négritude und Negrismo Weitergedacht*. Vieweg, 2017, ProQuest, ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=5161744.
- „Victor Schoelcher“, *britannica.com*. <https://www.britannica.com/biography/Victor-Schoelcher> 07.09.2023 13:34
- „Vladimir Mayakovsky“, *wikipedia.org*. https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Mayakovsky 07.09.2023 11:08
- Wilder, Gary. *The French Imperial Nation-State. Negritude and Colonial Humanism between the Two World Wars*. University of Chicago Press, 2005. ProQuest, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6192331>.
- Heß, Jonas ; Kopf, Martina; Seiler, Sascha; Zipfel, Frank. „Einleitung“. In: Heß, Jonas ; Kopf, Martina; Seiler, Sascha; Zipfel, Frank, editors. *Lyrik der Welt - Welt*

der Lyrik: Lyrik und Lyrikforschung aus komparatistischer Perspektive. J.B. Metzler, Heidelberg, Berlin, 2022, 1-22.