

ALLMENDE

· Nummer 46/47 · 15. Jahrgang · 1995 ·

Herausgegeben von

Hermann Bausinger

Manfred Bosch

Leo Haffner

Adolf Muschg

Matthias Spranger

Martin Walser

André Weckmann

EDITION ISELE

5

3

5

1

1

1

3

1

3

3

5

5

Gedruckt mit Unterstützung des Stuttgarter Schriftstellerhauses e.V. aus Mitteln des Ministeriums für Familien, Frauen, Weiterbildung und Kunst Baden-Württemberg. Für großzügige Unterstützung dankt ALLMENDE Frau Hedwig Elisabeth Kaiser, Wasserburg, und Frau Agathe Kunze, Stuttgart.

ALLMENDE Nr. 46/47, 15. Jahrgang, 1995

BILDNACHWEIS

Umschlagmotiv: Oskar Schlemmer, »Vier Figuren und Kubus«, 1928. © 1995 Oskar Schlemmer, Archiv und Familien-Nachlaß, D-79410 Badenweiler. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Photoarchiv C. Raman Schlemmer, I-28050 Oggebbio. Abbildungen zum Beitrag Heinz G. Huber: Stadtarchiv Offenburg. Beitrag Heinrich Bücheler: privat. Robert Altmann: privt. Wolfgang Bocks: Frieder Gall, Freiburg, Repros Marco Schwarz und Säckinger Tagblatt vom 28.4.1904. ALLMENDE erscheint halbjährlich als Doppelnummer im Umfang von je rd. 260 Seiten. Bestellungen in jeder Buchhandlung und beim Verlag. Das Doppelheft kostet DM 30.-/SFr. 30.-/S 234.-/FF 100.-. Das Abonnement ohne Porto (jährlich zwei Doppelhefte) kostet DM 53.-/SFr. 53.-/S 413.40/FF 185.-

Manuskripte bitte ausschließlich an: Redaktion ALLMENDE, Manfred Bosch, Lenbachstr. 30, D-79618 Rheinfelden (Tel. 07623/6791) erbeten. **Unaufgefordert eingesandten Manuskripten bitte unbedingt Rückporto beilegen.**

Alle anderen Zuschriften bitte an: Edition Isele, Heidelstr. 9, D-79805 Eggingen (Tel. 07746/91116, Fax 07746/91117).

© Edition Klaus Isele, Eggingen 1995

Es gilt die Anzeigenpreisliste vom 1.1.1995

ISSN 0720-3098

ISBN 3-86142-053-8

Inhalt

<i>Josef Hoben</i> Heimatvertrieben an den See	5
<i>Ulrike Längle</i> »Ich bin ein Selbstbeobachter, der sich sozusagen unter dem Mikroskop analysiert« Über den Schriftsteller Max Riccabona	23
<i>Walle Sayer</i> Acht Herrschaften machen Anstalten	35
<i>Heinz G. Huber</i> »Ausgenützt bis auf's Blut« Eine Kindheit als Hirtenbub im Schwarzwald	41
<i>Jochen Greven</i> Klaus Nonnenmann, Magier	51
<i>Hans Hoischen</i> Am Biergarten, am Berg, am Fluß	64
<i>Heinrich Bücheler</i> Max Zachmann (1892-1917) Zur Wiederentdeckung des badischen Expressionisten	78
<i>Norbert Haas</i> Lucia (Joyce)	94
<i>Ludger Lütkehaus</i> Der Marat von Straßburg Das revolutionäre Leben und Sterben des Elogius Schneider	103
<i>Annette Kliever</i> Eine kosmopolitische Lothringerin Erinnerung an die Schriftstellerin Adrienne Thomas	119
<i>Volkmar Braunbehrens</i> »Farewell to Love«	126
<i>Armin Ayren</i> Von Toten und vom Tod Erinnerung an Elias Canetti	146

<i>Serge Ehrensperger</i> Casanovas Jugendstreiche	158
<i>Robert Altmann</i> Die Zeit in Kuba 1941-1949 Kuba vor Castro aus der Sicht eines deutsch-liechtensteinischen Emigranten	173
<i>Jürgen Klöckler</i> Walter Ferber – der vergessene Föderalist	201
<i>Wolfgang Bocks</i> Einmischungen Alfred Klingele – Der Vorreiter des Bürgerprotestes	217
<i>Klaus Siblewski im Gespräch mit Martin Walser</i> Verzicht auf Platzanweisung	239
<i>Matthias Spranger</i> So war das also mit dem Genie Nachrichten zum Tode von Thomas Strittmatter	255
<i>Ilma Rakusa</i> Laudatio auf Swetlana Geier	258
<i>Michael Tonfeld</i> Augsburger Mission oder die Heimsuchung Bert Brechts	263
<i>Manfred Bosch</i> Erzähltes Leben	268
Meldungen, Preise	278
Über die Autoren	282

Josef Hoben

Heimatvertrieben an den See

Seinen vor Schmerz hämmernden Schädel preßte er zwischen die Arme, die er vor sich auf dem Küchentisch hingestreckt hatte, die Beine angewinkelt an das Eckbankunterteil, auf dem er jetzt und sonst der Vater immer saß, kam der von der Frühschicht nach Hause, schräg über ihm hing milde lächelnd der ans Kreuz Genagelte, von Schmerzen bei dem offensichtlich keine Spur. Schräg vor ihm, zwischen Küchenbüffet und Spülschüttstein, stand stolz aufgerichtet die Mutter, das erst sechs Wochen alte Schwesterli, das jüngste seiner sieben Geschwister, sanft auf Händen tragend.

Zum Kotzen elend war ihm seit dem frühen Morgen, die Migräne meißelte die Schädeldecke, seit er dem Herrn Pfarrer, später auch Oma und Opa und den in Reih und Glied aufgestellten Geschwistern Aufwiedersehn gesagt hatte. Mit Ratschlägen und Ermahnungen wollte niemand gern sich lumpen lassen, an einem Tag wie diesem auch nicht mit ein paar Mark Taschengeld, das ihm der Vater später aber wieder abnahm, als der Herr Präfekt nach dem gemeinsamen Gebet um ein gutes Gelingen der schweren Arbeit im Weinberg des Herrn (bittet den Herrn der Ernte, daß er Arbeiter in seinen Weinberg sende) die strenge und absolute Einhaltung der Hausordnung eingefordert hatte. Die erlaubt für Erstklässler, uns Neulingen und Pimpfen, den Besitz von nur zweimal fünf Mark pro Monat, ausbezahlt am Ersten und am Fünfzehnten, vorausgesetzt, es war kein großer Rest vom letzten Zahltag übriggeblieben, was praktisch aber sowieso nie vorkam, vorausgesetzt auch und ganz besonders, die Ausgaben waren ordentlich und wahrheitsgemäß im Kontoheft verbucht. Ordnung muß sein, meinte auch der Vater, in einem bischöflichen Hause sowieso.

Die Mutter sagte, er solle sich zusammenreißen, er sei ja nun ein alter Esel schon, sagte auch, ein jeder Mensch müsse Opfer bringen, will er nach Gottes Geboten leben, denn von nichts kommt nichts, das war schon immer so, und wer es zu was bringen will, muß feste an sich schaffen, denn das Leben ist ein Kampf.

Jajaja, das habe sie ihm heute schon hundertmal erzählt, ob sie denn nicht kapiere, daß ihm bloß sauschlecht sei; und er rannte auch schon wieder los zur Kloschüssel, die er, auf dem Boden knieend, mit

César Franck tauchte in seinen musikalischen Geisterstunden auf. Sein Lehrer war der berühmte Rudolf am Bach, ein großer Virtuose von ebenso großer musikalischer Kälte. An Klavierabenden, die er gab, spielte er die allerschwersten Stücke von Busoni und Rachmaninoff und schloß mit dem Tongebräu eines russischen Komponisten, der bei Rasputin Magie gelernt hatte. Davon warf Schneider einen Abklatsch in die Tasten, der sein Elternhaus leicht ins Wackeln gebracht hätte, wenn es nicht zusammengebaut gewesen wäre. Schneiders Mutter, eine gediegene Zürcherin, ermahnte ihn stets zum Maß. Seinen Vater sahen wir selten, denn er war ein Immanuel der Ingenieurskunst und konnte mit meinem Vater unglaublich ernst und lange über die Saurermotoren sprechen, ihn dann aber am nächsten Tag auf der Straße nicht grüßen und behandeln, als ob er ihn nicht gesehen hätte.

Schneider anerbote sich, mir Lateinunterricht zu erteilen. Seine Klasse war schon bis in den zweiten Band des »Gymnasium Latinum« vorgestoßen. Ich kaufte mir den ersten antiquarisch, und wir kamen überein, daß ich bei ihm alles nachlernen sollte. Wir trafen uns abends zu den Lektionen. Sein Zimmer lag hoch über der Irchelstraße. Wenn er mich Wörter abfragte, mußte er meist erst hinten im Wörterverzeichnis nachschlagen, um herauszufinden, ob ich richtig geantwortet hatte.

Ich lernte stürmisch, denn das Latein war eindeutig gegen meine Eltern gerichtet, mit denen ich in zunehmender Spannung lebte. Schneiders Honorar betrug einen Franken pro Stunde, und wenn die Lektion zu Ende war, begannen wir über Gott und die Welt zu sprechen; über den Teufel gelangten wir zur Frau, die als Hetra Esmeralda auch Nietzsche beschäftigt habe, während sie bei Kant und Hegel, die logischer dachten, nicht existierte.

Denn längst war Nietzsche auf dem Tapet; ich begann die »Geburt der Tragödie« zu lesen. Während Schneider wohl nie mehr ganz von der Nietzsche-Krankheit genas, erretteten mich meine baldige Lust auf die Franzosen und meine Lyrik. Ich war aber klar entschlossen, ins Gymnasium überzutreten. Hans Nänni, einer meiner Klassenkameraden in der OR, der vorher im Gymnasium gewesen war, riet mir davon ab. Das Latein sei ein so tödlich langweiliges Fach, daß ich das Gymi nicht ertragen werde. Aber ich war nicht zu halten.



Robert Altmann

Die Zeit in Kuba 1941-1949

Kuba vor Castro aus der Sicht eines deutsch-lichtensteinischen Emigranten

Der Verleger Robert Altmann ist in internationalen Fachkreisen zwar ein Begriff, der breiteren Öffentlichkeit mag er jedoch erst noch vorzustellen sein. Als Bauherr des vom kubanischen Architekten Ricardo Porro entworfenen Centrums für Kunst und Kommunikation in Vaduz (das von seinem Sohn Roberto geleitet worden ist) hat er in den 70er Jahren für einiges Aufsehen gesorgt. Die Eröffnung 1974 galt als ein Ereignis ersten Ranges. Daß sich eine vielfältig vernetzte Lebenschronik und Verlagsgeschichte dahinter verborgen hält, ist nicht nur für jene, welche sich mit Literatur und Kunst auseinandersetzen, von großem Interesse.

Wer Robert Altmann begegnen will, wird ihm da begegnen, wo er anderen begegnet, das gilt für die Zeit in Kuba wie für all die anderen Lebensstationen. Wenn er von Havanna erzählt, wird das zur Geschichte einer Stadt. Sein Bericht »Die vierziger Jahre aus der Sicht eines deutsch-lichtensteinischen Emigranten« umreißt nicht zuletzt die Geburtsstunde seiner eigenen verlegerischen Tätigkeit.

Der bedeutende kubanische Dichter José Lezama Lima hatte 1944 die Zeitschrift für Literatur und Kunst »Origenes« gegründet und gehörte mit vielen anderen zum engen Freundeskreis von Robert Altmann. Lezama Lima war nicht emigriert, er hatte sich für das Exil am Ort entschieden, war im Trocadero-Viertel von La Habana geblieben bis zu seinem Tod. Nur eines der Schicksale, die Robert Altmann als Verleger aufmerksam begleitet hat. Noch 1972 erschienen im Brunidor Verlag Lezama Limas Gedichte zu Grafiken von Llinás. Was sich in Havanna zu entwickeln beginnt, hat Vorgeschichte und findet Fortsetzung. Selbst die Kontakte zu den kubanischen Künstlerfreunden sollten in Europa nicht abreißen. In den 50er und 60er Jahren (nach der Machtergreifung durch Batista und Castros revolutionärer Nachfolge) hatte ein Exodus kubanischer Künstler und Schriftsteller begonnen. Man traf sich wieder in Paris. Manches wurde der Erinnerung entrissen. Das macht Robert Altmanns Beitrag heute zur jüngeren Kunst- und Literaturgeschichte auch hinsichtlich Havannas gefragt.

Die Verlagsgeschichte kann hier nur fragmentarisch eingebracht werden. Jedoch kristallisieren sich in Altmanns Berichten aus verschiedenen Lebensabschnitten die Zusammenhänge deutlich, erweist sich das Werk des Verlegers, Kunstschriftstellers, Kunstvermittlers, Sammlers und Künstlers als ein großes Zusammenspiel. Robert Altmanns Verlag, Editions Brunidor Paris/Vaduz,

widmet sich bibliophilen Editionen im Rahmen von Kunst und Dichtung. Bibliophilie, das heißt in kleinen Auflagen nummerierte und signierte, künstlerisch gestaltete, mit Original-Grafik ausgestattete Bücher, das heißt auch »das Buch als Kunst« und »das Buch als Objekt«. Rund vierzig Editionen, darunter sieben Portfolios sowie zwei Periodika und die über Jahre gestreute Serie in Kartenformat, sind bislang verlegt worden. Alle Zusammenarbeit basierte auf persönlicher Begegnung, ob in Havanna, New York, Paris oder in Vaduz. Der sich 1947 in New York etablierende junge Verlag Brunidor wurde zu einer Institution, die im Gleichklang mit mehreren breiten kunstgeschichtlichen Strömungen arbeitete. Der kubanische Maler Wifredo Lam hatte Robert Altmann in New York bald schon zu Nicolas Calas geführt, um den sich die emigrierten Surrealisten versammelt hatten, mit ihm entstand das erste Grafikalbun; Calas schrieb den begleitenden Essay. Das »Portfolio Number One« (1947) enthält heute illustre Namen wie Petrov, Tanguy, Ernst, Hayter, Seligmann, Miró, Matta, Lam. An der Titelliste der Edition Brunidor ermißt sich das weitgestreute kulturelle Wirken des Verlegers und nicht zuletzt Mäzens. Bedeutende Dichter hielten Robert Altmann über Jahre die Treue. In Paris tauchen Künstlernamen wie Brauner, Breton, Péret und Toyen auf. Das »Portfolio II« erfaßt Künstler wie Michaux, Léger, Héliou. Namen, die mehrfach wiederkehren, sind Lam, Héliou, Isou, Luca, Ferrer, Celan, Bryen, Butor, Bauduin...

Kunst und Dichtung, das ist für Robert Altmann zuerst einmal eine Realität. Davon spricht aber auch beredt seine eigene Sammlung. Zeichnungen, Grafiken, Skulpturen. Eine Kunstsammlung, welche diese Lebenschronik aufs anschaulichste ergänzt. Robert Altmann verstand es, das Vertrauen auch der Sensibelsten zu gewinnen. Das galt auch für Paul Celan. Vier Publikationen sind noch zusammen mit dem Dichter realisiert worden (1966-1969). Sogar zur Lesung nach Vaduz (innerhalb der Brunidor-Ausstellung) war Celan zwei Jahre vor seinem Tod, 1968, gekommen. Robert Altmanns verlegerische Tätigkeit (ein Einmann-Betrieb) wurde von zahlreichen Aktivitäten begleitet, dazu gehörte die von ihm konzipierte Ausstellung in Paris »Art Cubain contemporain« 1960/1961 mit 14 bekannten Namen, so Picabia, Palaez, Lam, Portocarrero, Ferrer; oder 1968/1969 die hervorragende Ausstellung »Das Buch als Kunst« – »Le livre comme oeuvre d'art«, Vaduz und Paris. Noch in guter Erinnerung ist hiezulande die in Vaduz durch Ricardo Porro ausgestattete Ausstellung »Das Buch als Kunst« der Editions Brunidor. Ein kulturelles Ereignis nicht nur für Liechtenstein und eine der ersten verbindlichen Begegnungen im hiesigen Raum mit aktuellsten Kunstströmungen.

Daß Robert Altmann selbst ein künstlerisch beachtenswertes Werk vorzuweisen hat, wissen eher wenige. Innerhalb seiner Editionsreihen ist er damit

zurückhaltend geblieben: 1948 erschien »El Cucalambé«, eine der frühesten Publikationen, welche Robert Altmann – noch in Havanna zusammen mit Samuel Feijóo unter dem Namen der Ediciones Brunidor, La Habana – herausgegeben hatte. Mit den zahlreichen Holzschnitten in Peskoffs »Arc en ciel« (1968) oder mit dem Zyklus zu »Sieben Naturereignisse« (1975) liegen allerdings von Robert Altmann selbst auch später wichtige graphische Arbeiten vor. Als begabter Kommentator – was Dichtung und was Kunst anbelangt – erweist er sich nicht nur in Briefen, sondern auch in seinen zahlreichen Beiträgen und Artikeln. Das hatte in Paris, wohin seine Eltern 1931 übersiedelt waren, bereits mit seinem Studium für Kunstgeschichte begonnen und wurde dann ein Leben lang weiterpraktiziert. Robert Altmann bewegt sich leicht in seiner Dreisprachigkeit, jede dieser Sprachen, deutsch, französisch oder spanisch, sind ihm selbstverständlich, als wechsele nur die Begegnungsform. Robert Altmann wurde 1915 in Hamburg geboren. Der Vater stammte aus einer deutsch-jüdischen Familie der Rheinpfalz, die Mutter war Französin aus dem protestantischen Pays-de-Montbéliard. Weltgeschichte hat Umbürgerungen geschaffen, die Familie Altmann wurde davon mehrfach betroffen. 1938 wanderten die Eltern nach Liechtenstein aus. 1941 verließ Robert Altmann Europa und kehrte erst 1949 zurück.

1993 stand seine Wiederbegegnung mit Kuba unter dem Zeichen eines dort geplanten Reprints von »Origenes«, der in den Jahren 1944-1956 erschienenen »Revista de Arte y Literatura«. Zu diesem Anlaß hatte Robert Altmann auf Einladung der Vereinigung bildender Künstler und Schriftsteller Kubas einen Vortrag gehalten, der bald auch in »La Gaceta de Cuba« veröffentlicht worden ist. Erst vor diesem Hintergrund erklären sich nämlich seine große Solidarität mit emigrierten Kunstschaffenden und sein Wissen um die innere Emigration des Dichters in der Gesellschaft. Es war nicht zuletzt die Surrealität der Welt, die sein Ohr schärfte für die Doppelbödigkeiten jeder Sprache. Seine verlegerische Tätigkeit hat sich bis heute ohne Rücksicht auf Publikums-Konsens profiliert. Und noch auf Holzböden ist es ihm gelungen, kulturelle Atmosphäre zu erwirken und der Kunst Raum zu verschaffen, und sei es nur in der Vision. Dank seines Gespürs und seiner Hellhörigkeit war er der Zeit in vielem um einen Schritt voraus. Sein Wirken als Verleger blieb gekennzeichnet von einer ausgeprägten Fähigkeit, Dichter und Künstler auf eine Gestalt hin zu binden. In den Worten Robert Altmanns: »Eine enge Verbindung besteht also zwischen meiner Sammlertätigkeit und meiner eigenen grafischen Produktion; durch die Beschäftigung mit Edition und Buchgestaltung bin ich in das Geheimnis des Zusammenwirkens von Kunst, Dichtung und Handwerk eingeführt worden...«

Evi Kliemand, Lavadina, 1995

Die Ausreise

Beim Ausbruch des Weltkrieges 1939 befand ich mich in der Schweiz, und in der für mich als Flüchtling drohenden Gefahr im Falle eines Einmarsches der Deutschen in die Schweiz suchte ich eine Möglichkeit, nach Übersee zu entkommen und fand als einziges Land, welches nach dem Eintritt Amerikas in den Krieg noch ein Visa ausstellte, die Insel Kuba. Ich konnte nach langem Warten Anfang 1941 über das besetzte Frankreich nach Spanien gelangen, wo ich unter scharfer polizeilicher Kontrolle einige Wochen ausharrte, zuerst in Madrid, dann in Bilbao. Ich fand einen Platz auf dem Schiff »Marquès de Comillas«, wo ich mit vielen Emigranten eine dreiwöchige Reise antrat. Ich hatte während meines Spanien-Aufenthaltes meine Sprachkenntnisse erweitern können. So war ich bei der Ankunft in Havanna, im Gegensatz zu den anderen Emigranten, in der Lage, mich rasch einzuleben.

Ankunft in Kuba

Ich begann gleich mit der Wohnungssuche. Es war April und schon recht heiß, die Gärten im Vorort Vedado waren voller Blüten, und die langen, mit Palmen bewachsenen Avenidas brachten uns Europäern das Gefühl des Erwachens aus der Lethargie der Kriegsangst und Verfolgung, wovon nur das Echo durch die Radioberichte noch zu uns drang. Tausende von aus Europa geflüchteten Emigranten siedelten sich in diesen Monaten im Viertel Vedado an. Ich bezog eine kleine Wohnung im Zentrum dieser Gartenstadt, wo ich für meine künstlerische Tätigkeit – ich malte viel in dieser Zeit – genügend Raum hatte. Eine Gelegenheit bot sich mir für eine kleine Reise ins Innere der Insel, bis zur Stadt Trinidad, wohin noch keine Straße, nur eine eingleisige Bahnlinie über die gebirgigen Pässe des Escambray führte, und wo ich nicht nur das verschlafene, traumhaft schöne, noch ganz im Kolonialstil erhaltene Städtchen in einer Reihe Bilder aufnahm, sondern auch die umliegende Landschaftsszenerie in vielen Zeichnungen mir als Erinnerung meines ersten Kontaktes mit den Tropen nach Havanna nehmen konnte.

Havanna

Die Stadt Havanna war in jener Zeit durch die Kriegskonjunktur und die stark gestiegenen Zuckerpreise in einem überschwenglichen Wohl-



Robert Altmann in Havanna, etwa 1947-48. Die Malerei im Hintergrund ist ein Stilleben der kubanischen Malerin Amélia Peláez.

stand, der auch dem kulturellen Leben eine stärkere Entwicklung verlieh, obgleich Kultur eine Angelegenheit einer kleineren Minorität blieb und ganz am Rande der in geschäftlichen und politischen Trubel und Aktivitäten getauchten Menge nur wenige interessieren konnte. Es war ein großer Zufall, daß sich ganz in meiner Nachbarschaft von mir die Wohnung einer Tochter des großen Zuckermagnaten Gomez Mena befand. Diese Frau von außergewöhnlichem Charme – das Porträt von ihr, vom kubanischen Maler Carlos Enriquez gemalt, hängt im Museo Nacional – und einem ungeheuren Temperament, war ständig von einer Schar Künstler und Schriftsteller umgeben, die der damaligen Avantgarde angehörten und der Akademie den Krieg angesagt hatten. Maria Luisa Gomez Mena hatte erfahren, daß ich mich für Kunst interessierte. Sie forderte mich auf, zu einer ihrer Künstlerabende zu kommen.

Künstlerabende: Avantgarde

Ich lernte dort die Maler Carreño und Portocarrero kennen, die in späteren Jahren in Südamerika berühmt wurden. Auch traf ich dort den französisch-kubanischen Schriftsteller Guy Perez Cisneros, mit dem ich mich sehr anfreundete und welcher mich mit vielen Intellektuellen bekannt machte. Mit Portocarrero, seinem Freund Milian und dem Maler Mariano verband mich das Interesse am Widerstand gegen die traditionelle »Academia San Alejandro«. Guy Perez Cisneros führte diesen Kampf in Zeitungsartikeln und durch die Organisation von Ausstellungen, brachte Sammler zur Überzeugung, Werke der jungen neuen Kunst zu erwerben und sammelte selbst eifrig Bilder und Plastiken.

In dieser Zeit fand die erste große Ausstellung der neuen Kunst im »Capitolio«, dem imposanten Kuppelbau, einer Imitation des Capitols in Washington, unter großer Beteiligung statt. Ich sah dort zum ersten Mal die Maler Abela, Ravenet, Carlos Enriquez und Amelia Pelaez, diese war während ihres Pariser Studienaufenthaltes eine Schülerin von Léger und Alexandra Exter und hatte eine Synthese von Kubismus mit kubanischen Themen des Spätbarocks und Neo-Klassizismus erfunden. Sie wurde in den folgenden Jahren als eine der Hauptfiguren der kubanischen Kunstszene anerkannt und international gefeiert. Ich konnte durch diese Ausstellung die Dynamik der neuen Kunstrichtungen erkennen und diese Entwicklung durch meine Kontakte zu den Künstlern, die sich um den Dichter José Lezama Lima gruppierten und an den von ihm publizierten Zeitschriften mitarbeiteten, intensiv miterleben.

Begegnungen und Perspektiven – vor dem Hintergrund des Krieges

Inzwischen verlief in der Ferne das Drama des Krieges, und die Nachrichten meiner im besetzten Frankreich zurückgelassenen Eltern und Geschwister wurden immer seltener und karger. In diesen sorgenvollen Momenten hatte ich das Glück, Hortensia Acosta, meine spätere Ehefrau, kennenzulernen und durch sie und ihre teils in Havanna, teils in Cienfuegos lebende Familie ganz in die kubanische Umwelt eingeführt zu werden, sie zu verstehen und schätzen zu lernen. Im Jahre 1942 wurde unser Söhnchen Roberto geboren. Ich zeichnete und arbeitete besonders an Radierungen und Holzschnitten. Hortensia



Hausfassade Havanna, Calle Leallad, Jugendstil



La Havanne – Prado



Haustor in neoklassischem Stil, Ende 19. Jahrhundert

sowie auch unser Roberto sollten in vielen meiner damaligen Radierungen erscheinen, umgeben von der überwältigenden tropischen Pflanzen- und Tierwelt. Guy Perez Cisneros schrieb übrigens einige Artikel über meine grafischen Arbeiten aus diesem Jahr.

Der Besuch des Direktors Alfred H. Barr vom Museum of Modern Art New York in Havanna galt den Vorbereitungen einer großen Ausstellung neuerer kubanischer Kunst in diesem seinem Museum. Barr war eine wichtige Persönlichkeit in den Vereinigten Staaten. Kuba, welches ein verbündetes Land im Krieg gegen Deutschland war und eine strategische und wirtschaftliche Rolle in diesem Kräftespiel, einnahm sollte auf diese Weise honoriert werden. Maria Luisa Gomez Mena führte die Verhandlungen für die Maler und Bildhauer, die ausgestellt werden sollten, aber es entstand ein ernster Konflikt wegen der Zusammensetzung der kubanischen Beteiligung. Seit etwa zehn Monaten war der Maler Wifredo Lam, aus Frankreich kommend, in Havanna ansässig. Gebürtig in Sagua-la-Grande, hatte er in den zwanziger Jahren Kuba verlassen, lebte in Spanien, partizipierte am spanischen Bürgerkrieg und zog Ende der dreißiger Jahre nach Paris, wo er, mit Picasso befreundet, schon recht bekannt geworden war und sich der Surrealisten-Gruppe anschloß.

Seine Ankunft in Havanna wurde von den meisten Künstlern ignoriert. Seine Beteiligung an der New Yorker Ausstellung wurde in Frage gestellt, worauf Lam sein für dieses Ereignis gemaltes Bild »La Jungla« zurückzog und es der New Yorker Galerie Pierre Matisse zur Verfügung stellte. Daraufhin kaufte Barr für das Museum of Modern Art dieses Gemälde, das seit der Zeit in der Eingangshalle des Museums hängt. Dieser Zwischenfall sollte viele Jahre später immer noch die Unverträglichkeit zwischen den Verfechtern der Ideen Lams und denen der meisten anderen Künstler weitertragen.

Als Emigrant, Kunstkritiker, Verleger und Künstler im Tiegel der Kulturen

Die weitaus größte Gruppe der jüdischen Emigration in Havanna bestand aus deutschen Flüchtlingen, die teils aus Lagern in Frankreich, teils aus andern Ländern über viele Umwege und Irrfahrten angelangt waren.

Meine 1938 erworbene liechtensteinische Staatsangehörigkeit hatte mir zur Auswanderung durch Frankreich und Spanien verholfen.



Frühe Malereien von Robert Altmann. Oben: Barocke Architektur (Gouache, 1945), unten: Gouache auf Karton, um 1945.

Aber in Kuba war der liechtensteinische Paß unbekannt, und ich fürchtete ständig, als Deutscher und folglich als feindlicher Ausländer verhaftet zu werden. Mit Hilfe des schweizerischen Konsuls konnte ich nicht rechnen, da sich derselbe bei meiner Vorsprache sehr abweisend zeigte. Bei einem Ausflug entlang der Meeresküste wollte ich einige Landschaftsskizzen machen. Sobald ich mich mit Block und Bleistift niedergelassen hatte, standen zwei Polizisten bereits hinter mir. Damals war nämlich propagiert worden, deutsche Spione würden für die U-Boot-Flotte an Kubas Küsten Vorbereitungen zu Landungsmöglichkeiten machen. Sobald ich also einen einzigen Strich auf meinen Block gezeichnet hatte, wurde ich in Haft genommen. Ich zog den Paß aus der Tasche. »Liechtenstein«: »Hitlerstein...« schrieten sie, und ich mußte zur Polizeistation und Adresse und Personalien angeben. Als ich schließlich entlassen nach Hause kam, waren vier oder fünf zigarrenrauchende Polizisten in meiner Zweizimmer-Wohnung, durchsuchten alles, konfiszierten einen Fotoapparat und zogen dann wieder ab. Glücklicherweise hatte dies keine Folgen, und ich bekam eine regelrechte Aufenthaltserlaubnis nach einigen Wochen Wartezeit.

Die deutschen Emigranten hatten mit ihrem angeborenen Sinn für Organisation bereits eine Assoziation gegründet, welche eine wöchentliche Zeitung herausgab. Ich hatte Gelegenheit, mehrere Artikel darin zu schreiben, worin ich meine Freunde Portocarrero, Mariano und den Bildhauer Lozano gegen Angriffe der Gruppe militanter Akademiker in Schutz nahm und zwar mit solcher Vehemenz, daß die Gegner mit Prügeleien drohten und ich bei den nächsten Ausstellungen im feudalen »Lyceum«, wo meine Freunde ausstellten, in Begleitung erscheinen mußte und durch eine Hintertür aus dem Gedränge der Vernissage entkommen konnte. Ich schrieb dann regelmäßig über diese Ausstellungen, wo wir zum ersten Mal ein bedeutendes neueres Werk von Wifredo Lam sahen, »La silla« (der Stuhl), das uns einen bleibenden Eindruck machte. Dieses Bild wurde von dem Schriftsteller Alejo Carpentier gekauft.

Diese meine kunstkritischen Arbeiten brachten meine Aufmerksamkeit auf die Formenwelt, welche die Bevölkerung in ihrem täglichen Leben umgibt und sich zusammensetzt aus Zügen des überlebenden Barocks des 18. Jahrhunderts, noch sehr sichtbar in der Architektur der alten Innenstadt und in vielen Ortschaften der Provinz, und des Neo-Klassizismus, der sich in den Bauten des vorigen Jahrhunderts mit dem Barock vermischte und dann im dekorativen Hausinneren bis

zur Gegenwart lebendig blieb. Ich war durch meine Studien an der Pariser Sorbonne und am Institut d'Art et d'Archéologie in solchen Beobachtungen geschult worden, besonders durch die Lehre Professor Focillons, den ich sehr bewunderte, hauptsächlich wegen seines Buchs »La vie des formes«. Als wir Focillons Tod 1943 in New Hampshire in den USA erfuhren, war unser Wunsch, sein Gedächtnis ehrend, eine kleine Feier zu veranstalten, wozu sich der Direktor der »Sociedad Cultural Francesa«, Herr de la Torre, zur Verfügung stellte. Ich hielt einen Vortrag über das Werk des Verstorbenen, über die laufenden Veränderungen der künstlerischen Formen und ihre Gesetzmäßigkeit sowie die fast unsichtbare Verbindung zum geschichtlichen Fortlauf in einem steten Wechselspiel.

Die Eigendynamik der Formen schien mir danach im Licht der Philosophie Bergsons eine Anwendung auf die Geschichte der Ornamentik zu erlauben. Die eindrucksvolle Vielfalt des Ornamentes in der kubanischen Umwelt, in den Holztäfelungen und Eisengittern, Mosaiken und Korbmöbeln, welche sich schließlich in den Kunstwerken einer Amelia Pelaez, eines Cundo Bermudez oder Portocarreros niederschlug, war mir eine willkommene Gelegenheit, diese Ornamentik als eigenständiges Kunstthema zu betrachten, was ich dann in einem längeren, auf den Maler Portocarrero bezogenen Artikel in der Kunstbeilage der Zeitung »informacion« ausführen konnte.

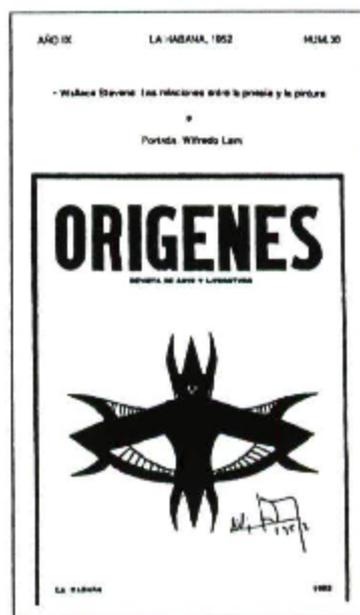
René Portocarrero wurde einer meiner besten Freunde, und wir machten Pläne, ein Buch über das der Vergessenheit und dem Ruin anheimgegebene Stadtviertel El Cerro zu publizieren. Dort waren die Patrizierhäuser des vorigen Jahrhunderts inmitten verwilderter Gärten hinter vermoosten Zäunen mit ihren eingestürzten Holzbalkonen ein wahres Zeugnis für das Zusammenwirken der üppigen, sich alles zurückerobernden Vegetation. Überreste der spätbarocken Ornamente an Hausfassaden, Statuen, Sockeln und Gittern gaben diesem, nur noch von einer verarmten Bevölkerung bewohnten Stadtteil einen besonderen Reiz und bildeten einen überzeugenden Beweis für unsere Kunsttheorien. Außer einigen Holzschnitten, die ich gefertigt hatte, und einer Serie Aquarellen von Portocarrero, kam unser Projekt nicht zur Verwirklichung. Später schrieb ich dann in diesem Zusammenhang einen Artikel über das Ornament in der Malerei von Amelia Pelaez, der in »Origines«, der Zeitschrift von Lezama Lima, im Jahre 1948 veröffentlicht wurde.

Aus Europa kamen weitere Flüchtlingstransporte an, meistens aus



*René Portocarrero (1912-1985),
in seinem Atelier in Havanna 1943*

den Lagern in Südfrankreich. Ich hatte verschiedenen Personen in akuter Gefahr ein kubanisches Visum besorgen können. Unter den Neu-Angekommenen befand sich auch der Bildhauer Bernard Reder mit seiner Frau. Ich hatte beide in Paris gut gekannt. Sie waren aus der Bukowina vertrieben worden, lebten dann in Prag und kamen kurz vor Kriegsbeginn nach Frankreich. Reder war von chassidischer Folklore beeinflusst, kam dann in Frankreich in Berührung mit der Kunst von Lipchitz und Laurens und war oft in Banyuls mit Maillol zusammen, der ihn sehr schätzte. Mit Reder mietete ich eine größere Wohnung am äußersten Ende des Vedado, am Ufer des Río Almendares. In der Garage konnte Reder Steinblöcke bearbeiten. Untersetzt und etwas dicklich, arbeitete er ununterbrochen halbnackt in der großen Hitze, und der Anblick dieses kraftstrotzenden Steinhauers, der aus riesigen Blöcken verschlungene nackte Frauenkörper entstehen ließ, war etwas sehr Beeindruckendes. Viele kubanische Künstler kamen regelmäßig, um der Entstehung dieser merkwürdigen Plastiken beizuwohnen. Der junge Bildhauer Lozano inspirierte sich an diesem Werk und blieb lange mit Reder in eifriger Diskussion. Guy Perez Cisneros erschien



*Origenes, Zeitschrift für Kunst und Literatur
Titelblatt-Vignette von Wifredo Lam, 1952*

häufig in unserer Garage. In der oberen Etage waren Räume für meine grafischen und malerischen Versuche, und Reder konnte seine Pastelle und Skizzen für Skulpturen und Architekturen dort ausführen. Seine sehr schönen Holzschnittserien wurden im Lyceum ausgestellt. Verkauft wurde aber so gut wie nichts. Eines Tages erschien Pierre Loeb bei uns. Er besaß einst die berühmte Galerie Pierre in Paris, Rue de Seine, die von den Besatzungsbehörden beschlagnahmt wurde, und so war er mit seiner Familie in Havanna gelandet, ebenso wie Frau Perls, bekannte Bilderhändlerin und Spezialistin der modernen Malerei. Beide kannten das Werk Reders und hatten anscheinend die Absicht, sich dieser Arbeiten anzunehmen für den Fall, daß sie in den Vereinigten Staaten Fuß fassen könnten. Es kam aber zu keinem Vertrag, und Reder hat auch später in New York keine ihn vertretende Galerie gefunden.

Pierre Loeb hatte aus Frankreich eine Reihe Gemälde und Grafiken von Picasso mitgebracht, die nun im Lyceum ausgestellt wurden. Es war dies ein großes Ereignis, hatten doch die meisten kubanischen Künstler noch nie Originale von Picasso gesehen. Die Ausstellung schlug alle

Besucherrekorde. Ich war dort mit Portocarrero, als die Grafikausstellung lief und die Suite Vollard vollständig zu sehen war. Portocarrero war tief ergriffen von diesen von ihm so geliebten Radierungen, die er bisher nur in Reproduktionen hatte sehen können.

In den Jahren 1942-1943 waren übrigens noch andere kulturelle Ereignisse von großer Bedeutung organisiert worden: regelmäßige Konzerte der »Filarmonica« unter der Leitung von Eric Kleiber, Entstehung der Gruppe »Renovacion Musical« unter José Ardévol mit den kubanischen Komponisten Orbon, Gramatges und anderen, Gastspiel der Comédie Française mit dem Schauspieler Louis Jouvet, Vorträge von Jules Romains, dem mexikanischen Maler Alfaro Siqueiros sowie dem chilenischen Dichter Pablo Neruda.

Für die Emigranten, von denen sich häufig kleine Gruppen bei uns einstellten, war das Abhören der Radioberichte über die Kriegsergebnisse die ununterbrochene Hauptbeschäftigung. Erst als Alejo Carpentier die Direktion eines Radiosenders übernahm, wo er ein laufendes Programm mit ausgezeichneter Musik ausstrahlen konnte, klassische und moderne, war für uns alle ein geistiger Gegenpol gegen die grauerregenden Nachrichten von den Kriegsfronten geschaffen. Wie oft waren wir vor dem Radioapparat versammelt und ließen uns mitreißen durch die vergeistigte Atmosphäre der großen Musiker.

Unter den Emigranten war eine Anzahl politischer, linksgerichteter Flüchtlinge, die den Nazi-Verfolgungen hatten entrinnen können. Es war da ein alter Syndikalist, der in Deutschland Anfang der zwanziger Jahre ein anti-leninistisches Syndikat präsidierte und von den Stalinisten verfolgt wurde: Anton Grylewicz, dessen Namen in Werken über Gewerkschaftsgeschichte figuriert. Dann erinnere ich mich noch an Boris Goldenberg, der vor 1930 dem linken Flügel der SPD, der SAP, angehörte. Er war hochintelligent und von großer Bildung und hielt Vorträge, die die jungen Studenten mit Begeisterung anhörten. Seine Einführungen in den Marxismus sind noch heute in der Erinnerung der ersten Begründer der Castro-Revolution geblieben. Der wohl bekannteste der politischen Flüchtlinge war Thalheimer, ein Spartakist der Jahre 1918-1919 und zusammen mit Brandler Gründer der KPD im Jahre 1921. Lenin soll sich sehr lobend über ihn ausgedrückt haben, aber unter den Stalinisten führte er nur ein Schattendasein.

Seine Diskussionen mit einer Gruppe von Freunden, denen ich öfters beiwohnte, waren immer geschichtlich belehrend und höchst interessant. Ziemlich verlassen von allen starb er im Jahre 1948, und

mit seiner Witwe und einem einzigen Freund waren wir zu dritt auf dem kleinen jüdischen Friedhof in Guanabacoa, unter einem furchtbaren Sturm, der sich bald zu einem Orkan entwickelte und die Totengräber vor Beendigung der Grablegung die Flucht ergreifen ließ. Wir hatten große Mühe, unter den Regengüssen und dem Chaos von gestürzten Bäumen und Telegrafmasten wieder nach Havanna zu gelangen.

Einige der Emigranten hatten, insbesondere in Frankreich, durch ihre politischen Verbindungen sich dem Surrealismus genähert, welcher durch die Anti-Stalinistische Stellungnahme André Bretons und seiner Freundschaft mit Leon Trotzky sich mit der 4. Internationale verbunden fühlte. Einige der Trotzisten waren regelmäßige Besucher bei Elena und Wifredo Lam in ihrem Haus Calle Panorama und später in Marianao.

Sie trafen dort Mary Low, Witwe des Schriftstellers Juan Brea. Mary Low war bekannt geworden durch einen Gedichtband, hatte aber damals schon aufgehört zu schreiben. Auch der Dichter und Schriftsteller Virgilio Piñera kam oft zu diesen Versammlungen sowie Alejo Carpentier, der in Paris eine zeitlang den Surrealisten zugehörte, sich dann aber nach der Spaltung zur Gruppe um Georges Bataille, Michel Leiris und André Masson und Desnos rechnete. In Paris hatte er bereits einen Namen, und seine Romane wurden zuerst in Spanien, dann in Frankreich bei Gallimard herausgegeben. Großer Kenner der Musik, hatte er im Jahre 1946 das grundlegende Buch über den Ursprung und die Geschichte der kubanischen Musik veröffentlicht. Er war einer der ersten Sammler der Werke Wifredo Lams und verfocht die Tendenzen der jungen Kubaner in Zeitschriften und anderen Publikationen. 1945 verließ er Kuba, um nach Venezuela zu übersiedeln. Ich hatte Wifredo Lam und seine Frau Elena Holzer erst relativ spät, wohl 1944, kennengelernt. Pierre Loeb, der oft bei uns war, hat mich eines Tages nach Marianao zu Lam gebracht, und wir blieben Jahre hindurch sehr befreundet.

Eine interessante Persönlichkeit des Kreises um Wifredo Lam war auch Lydia Cabrera, Autorin von Büchern über Legenden und Gebräuche der schwarzen Bevölkerung Kubas. Sie konnte Lam in Feiern und Zeremonien afro-kubanischer Sekten einweihen und ihm einige »santeros« (Priester) vorstellen, welche der Künstler als Themen seiner Bilder verwenden sollte. Seine Frau, Elena Holzer, deren Porträt in vielen Zeichnungen und Gemälden dieser Epoche erschien, war sehr

bewandert in Anthropologie und hatte die Bücher des damals noch sehr aktuellen Frobenius gelesen. Elena war es, die den Bildern ihres Mannes die Titel gab. Entweder afrikanisch-kubanisch oder indo-kubanisch, hatten diese Bezeichnungen die Verknüpfung der inneren Welt des Malers mit der Realität des Landes und der Bevölkerungsmischung zu unterstreichen. Die Besucher im Atelier von Lam hatten Gelegenheit, die letzten Berichte über das internationale Kulturgeschehen zu erfahren, insbesondere was den Surrealismus betraf, da Lam liiert blieb mit André Breton, der nun nach New York ausgewandert war, sowie mit den nach Mexiko ausgewanderten Wolfgang Paalen und Benjamin Péret und dem in Haiti verbliebenen Pierre Mabile. Aimé Césaire, der zu den bedeutendsten Dichtern in der zeitgenössischen französischen Literatur zählt und dem außerdem eine große Rolle als Politiker zugekommen ist, hatte sein Hauptwerk »Retour au Pay Natal« veröffentlicht sowie mehrere von Picasso illustrierte Gedichtbände. Sein Werk wurde durch Lam dem Kubaner Virgilio Piñera bekannt, der in einer ähnlichen Inspiration sein Gedicht »Isla en Pesos« veröffentlichte. Seit 1944 erschien in Havanna die Zeitschrift »Origenes«, welche José Rodríguez Feo und José Lezama Lima zusammen leiteten und die sofort einen großen Anklang in ganz Mittel- und Südamerika fand. Lezama war nun auch ein häufiger Gast bei Lam, der ihn verschiedentlich Illustrationen für seine Zeitschrift anfertigen ließ.

Das eigene Schaffen und die Geburtsstunde des Verlages Brunidor

Meine eigene künstlerische Tätigkeit fand auch eine Publikationsmöglichkeit in der Zeitschrift Lezamas: mehrere Male wurden Zeichnungen von mir abgebildet. Ich hatte mich mittlerweile den grafischen Techniken zugewandt, und Bernard Reder war mir dabei sehr behilflich. Ich lernte bei ihm das Holzschneiden und dann die Radierkunst. Da wir damals keine Kupferplatten fanden, machte ich meine Radierungen auf Zink-Platten, und als Säure bediente ich mich einer Art Chlor-Wassers, das sonst als Reinigungsmittel diente. Reder hatte mir auch eine kleine Maschine zur Zerstäubung des Kolophoniumstaubes konstruiert, so daß ich leichter Aquatinta anwenden konnte. Ein Professor der Kunstakademie, Caravia, lieh mir in seinem Atelier eine Handpresse. Ich konnte auf diese Weise Probedrucke und kleinere Ausgaben abziehen.



Samuel Feijóo und Robert Altmann in Havanna 1966

Eine der merkwürdigsten Begegnungen war die mit dem Poeten und Maler Samuel Feijóo. Ich traf ihn eines Tages auf einer Straße im Vedado-Viertel, als einziger Zuschauer vor der Staffelei eines alten Malers aus Rußland, Lerner, Freund von Reder, der ihn aus Prag und Paris kannte, welcher dort in den lyrischsten, Chagall nicht unähnlichen Farben, eine Landschaft skizziert hatte. Feijóo konnte sich mit Lerner, der kein Wort Spanisch sprach, nur durch Zeichen verständigen, und diese Gesten der Bewunderung und des Enthusiasmus zeigten mir gleich die große Empfindsamkeit und artistische Einfühlung dieses Beschauers.

Samuel Feijóo war lange Jahre in seiner Heimatstadt Cienfuegos verblieben und war dort schwer erkrankt; nun war er wieder, fast unbekannt, in Havanna aufgetaucht. Es war für ihn ein neuer Lebensanfang; mit uns konnte er über Kunst und Literatur sprechen. Er hatte Juan Ramon Jimenez und Eugenio Florit gekannt und seine ersten Dichtungen in ihrem Geist geschrieben. Dann hatte er zu zeichnen begonnen, und als er mir seine Arbeiten vorlegte, war ich zutiefst bewegt von der Originalität seines Talentes und der Innigkeit



*A mi primer comprador,
Altmann, en la satisfacción
de saber que este dibujo
no se perderá ya
Samuel Feijóo*

S. Feijóo (1914-1989), Tinte auf Papier, um 1942

seiner Inspiration. Samuel war immer bei uns, wenn er von Cienfuegos nach Havanna kam. Sein Hang zur Natur und zum einsamen Erforschen der Landschaft machte es ihm schwer, sich von Cienfuegos und den umliegenden Bergen, die er mit seinem Fahrrad Tag für Tag durchstreifte, zu trennen. Seine Freunde waren die »Guajiros«, die verarmten Bauern in ihren isolierten Hütten, und die Zuckerfabrikarbeiter in den »Centrales«, deren Sprechweise und Sitten er aufzeichnete und deren Volksdichtungen er in seine eigene Ausdrucksform umwandelte. Er entdeckte erstaunliche Begabungen unter diesen in größter Armut lebenden Menschen und sammelte Werke dieser Ausdrucksform – Grundstein zu einer fantastischen Sammlung naiver Kunst und naiven Schrifttums, für das sich später Dubuffet leidenschaftlich interessierte –, um dann eine Ausstellung im Musée d'Art Brut in Lausanne zu organisieren.

Unser Sohn Roberto war nun drei Jahre alt, und wenn Samuel Feijóo bei uns war, machten wir mit ihm kleine Ausflüge, z.B. in das

Hafenstädtchen Cojimar, wo wir ein Ruderboot mieteten und den Fluß hinauf fuhren, was dem Jungen enormen Spaß machte. Samuel fotografierte Pflanzen, Wurzeln, Effekte des Wassers, Widerspiegelungen der verwilderten Ufer. Wir gingen auch öfters in den botanischen Garten des Zucker-Werkes Hershey, wo uns eine kleine elektrische Bahn in einer halben Stunde hinfuhr. Dort beobachteten wir Tiere in den Tümpeln, Frösche und Riesen-Libellen, in den Geästen Kolibris und an den Stämmen unzählige Insekten, die auf und ab liefen, besonders die roten Ameisen und Termiten.

El cucalambé – in den Fußstapfen des Sängers der Palmen und Wälder Kubas

Hortensias Familie, Geschwister, Onkel und Tanten, lebten in Cienfuegos und so entschieden wir uns eines Tages, mit Samuel Feijóo dorthin zu reisen, wo er mir die Orte seiner künstlerischen Anregungen und Entdeckungen in der Landschaft oder bei den »Guajiros« zeigen konnte. Wir waren dort mit Hortensias Familie und mit dem Bildhauer Mateo Torriente zusammen, der in einem herrlichen alten Haus im Kolonialstil mit seinen Eltern und Geschwistern lebte und um uns herum einige der jungen Schriftsteller und Dichter versammelte wie Iznaga, Aldo Menenez und Nivaria Tejera, die schon einige in kleiner Auflage edierte Bücher publiziert hatten. Künstler der neuen Generation schlossen sich an, und wir gingen aufs Land, um zu zeichnen und zu malen oder mit Samuel Feijóo auf die Suche nach Talenten zu gehen unter Bauern, Autobuschauffeuren, Schustern und Tabak-Arbeitern, die für uns dann zeichneten oder mit ihren Gitarren die »Decimas« sangen. Diese ganze Aktivität sollte später ihren Niederschlag in der von Samuel Feijóo geleiteten Zeitschrift »Islas« finden, welche dann in ganz Südamerika gelesen wurde.

Nicht einen Augenblick blieb Samuel ohne etwas zu beschriften oder auf Papier zu kritzeln, ohne die unglaublichsten Geschichten seiner Erlebnisse vor sich hin zu zitieren. Er verwandelte alles, was um ihn herum war, ins Poetische. Als er sich der Fotografie hingab – ich hatte ihm eine »Voigtländer« geliehen und später einen der ersten 8mm Amateur-Filmapparate »Revere« – war es mit großer Leidenschaft: er studierte jeden Baum, jeden Halm, jeden Schatten der Äste, der in seine Fotografien hineinkomponiert wurde. Unter seiner Ägide wuchs jede Pflanze ins Monumentale. Die Essenz des wachsenden

(VI)

VI
 Pflanzlichen erschien in ihrem majestätischen Wesen umgeben von den Filigranen tausender feingewebter Elemente. Blättchen, Ranken oder Antennen. Diese Besonderheit Feijóos trennte ihn von den anderen kubanischen Künstlern. Als Einzelgänger blieb er den anderen gegenüber verschlossen, und seine Überempfindlichkeit rief des öfteren peinliche Situationen, auch mit mir, hervor, so daß wir uns manchmal für Monate trennten. Mit der Zeit verging seine launische Stimmung, und wir machten wieder Projekte zusammen.

So war mein Vorschlag mit Begeisterung aufgenommen worden, eine Neu-Ausgabe der »Décimas« zu publizieren. Diese »Decimas«, gruppierte 10-Linienverse des Bauernsängers »El Cuculambé« aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, sind noch heute auf dem Lande beliebt. Sie werden in einer gewissen vorgeschriebenen Tonart mit Gitarrenbegleitung gesungen und enthalten häufig Kommentare über wichtige Ereignisse, Erinnerungen an die Unabhängigkeitskriege, an die Feste der »Guajiros«, Evokationen der idealisierten Indianer oder Beschreibung der Gärten und Blumen. Ich wollte für dieses bescheidene Büchlein Holzschnitte und Lithografien entwerfen und holte meine Dokumentation in der Nationalbibliothek, die sich im Inneren einer uralten Festung am Meeresufer befand: die Säle waren in feierliches Halbdunkel getaucht; die enormen Balken, die das Dach zusammenhielten, waren wie gespenstische Riesenarme, zu denen verwinkelte Holztreppe führten. Ich studierte die Figuren der Lithografen des vorigen Jahrhunderts, insbesondere Mialhe und Landaluz, die vornehmlich die Gebräuche und Sitten der damaligen Zeit festgehalten hatten, und interpretierte diese Tafeln frei nach meinen Ideen in einer Serie Holzschnitte. Zu dem Buch suchten wir auch typografische Ornamente aus romantischen Veröffentlichungen zusammen. Samuel Feijóo schrieb die Einleitung und fand eine Druckerei, die die Holzstöcke mit der Typografie zusammen druckte. Wir hatten uns der letzten Ausgabe dieses Dichters bedient, die 1926 in Havanna bei der »Moderna Poesia« herausgekommen war. Auf dem Buchdeckel war eine naive Zeichnung eines Indianers, in einer Hängematte ruhend und eine große Pfeife rauchend. Seither war nichts mehr über den »Cucalambé« publiziert worden. Ein Exemplar dieser Ausgabe (heute überaus selten) habe ich aufbewahrt, weil es voll von Notizen und Hinweisen Samuel Feijóos war und mir ein wertvolles Erinnerungsstück schien.

Während wir dieses Buch vorbereiteten und ich im alten kolonialen



Kubanische Landschaft um 1945 (Photo S. Feijóo)

Stadtteil nach Antiquariaten suchte, stieß ich auf das Museo Nacional in der Aguiar-Straße, wo ich als alleiniger Besucher einen Ort vorfand, der sich als ungeahntes Mysterium erwies. Schon der Vorhof war mit Lianen und auf allen Seiten rankenden Pflanzen erfüllt, unter denen man verrostete Kanonen, zerborstene Rüstungen und sonstige Eisenwerkzeuge aus vergangenen Zeiten erraten konnte. Eine knarrende Treppe führte an vollgepfropften Vitrinen vorbei, in denen ausgestopfte Vögel und byzantinisch anmutende, wurmzerfressene Gottesbilder in einem unbeschreiblichen Durcheinander aufgestellt waren. Im oberen Geschoß stand man vor einem riesigen Spiegel, auf dessen Gesims Büsten römischer Kaiser mit leeren Augen den Besucher empfangen. Im Hintergrund standen im Halbdunkel lebensgroße Skulpturen, ein Skelett, mit farbigen Stickereien übersäte Stoffmäntel und monumentale Marmorvasen im schwachen Schein der halbgeschlossenen Fensterjalousien. Diese Phantasmagorie sollte für mich ein neuartiges

Thema meiner Grafiken werden, und als ich nach mehreren Besuchen auch eines Tages den Konservator traf, einen älteren Herrn in altmodischer Tracht und mit feierlichen Gesten mich begrüßend, hatte ich den Eindruck, in einer verschwundenen Welt zu sein und ein Traumreich betreten zu haben.

Nochmals kam mir die Idee einer Publikation, wie überhaupt die Grafik und Buchgestaltung mich ungemein beschäftigte. Ich sprach darüber mit meinen guten Freunden Jorge und Martha Fernandez de Castro, einem reizenden Ehepaar mit hoher Kultur und feinem Kunstgefühl, das sich mit schönen Objekten und Malereien umgab und eine bekannte bibliophile Sammlung besaß. Jorge war mir ein Lehrer und Berater, was die Buchkunst betraf, und ich bin ihm für die Vermittlung seines ungemeinen Wissens auf diesem Gebiet äußerst dankbar. Er war Herausgeber sehr schöner Gedichtbände, zusammen mit dem Spanier Manuel Altolaguirre, der lange in Havanna lebte und dann nach Mexiko zog. Die Edition »la Veronica« wird von Kennern hoch gepriesen. Jorge war befreundet mit dem amerikanischen Fotografen Walker Evans, der ihn mehrmals portraitierte, und stand Jahre lang in Korrespondenz mit Ramon Gomez de la Serna.

Als ich mich mit Samuel Feijóo entschloß, unser gemeinsames Buch »El Cucalambé« dem Publikum vorzustellen, holte ich Rat bei Jorge und Martha, die mir ihr Haus für einen Empfang zur Verfügung stellten. Es wurde daraus ein sehr gelungener gesellschaftlicher Anlaß, in dem Garten waren wir mit fast allen bekannten Maler-Freunden um ein schönes Buffet versammelt: Amelia Pelaez, Carlos Enriquez, Portocarrero, Lozano und andere waren mit uns, so auch Hortensia mit Geschwistern. Der große Kenner der Volksmusik, José Ramon Sanchez, sang in Gitarrenbegleitung die 10-reihigen »Decimas« des »Cucalambé« während des stimmungsvollen Abends.

Im Umkreis des Vedado-Viertels und der Blick des Sammlers

Nicht weit vom Vedado-Viertel, wo die das Meer entlangführende Autostraße in großem Bogen sich gegen den Almendares wendet, stand ein etwa fünf Stockwerke hoher Block mit verwahrlosten Wohnungen, die von zahlreichen Familien bewohnt waren, nach den aus jedem Fenster herausragenden Wäschestangen und dem Lärm zu urteilen, der aus dem Inneren drang. Ein Gemisch lustigster Volksmusik, von

Guarachen und Rumbas, von Lachen und Schreien und Rufen spielender Kinder.

Im 3. oder 4. Stock, am Ende eines mit hin- und herlaufenden Menschen gefüllten Korridors, kam man an eine mit Farben beschmierte Tür, die Wohnung von René Portocarrero. In Wirklichkeit gab es nur einen einzigen Raum, voll bepackt mit Rahmen, Farben und Leinwand, wo gerade noch Platz war für einen kleinen Tisch mit Aquarell- und Pastellkästen. Und irgendwo war hinter dem Vorhang ein Bett. Eine Tür führte in das Zimmer Milians, ein ganz im Dunkel gehaltener Raum, der gleich voll war, aber von Büchern, dicken Bänden, die fast bis zur Decke reichten und hinter denen, bleich und mit fiebrigen Augen, Milian erschien, in der Hand das Werk, das er gerade gelesen hatte. Es waren Schriften von allen bedeutenden Philosophen, Dilthey, Jaspers, Husserl, die ganze deutsche Philosophie, welche Raoul Milian mit Leidenschaft las und mit Begeisterung vor dem Besucher kommentierte. Jahre später wurde Milian ein Maler von visionären Bildern, von kuriosen Kalligrafien und rätselhaft schauenden Gesichtern, bis er sich eines Tages das Leben nahm. Einige Wochen nach ihm starb auf geheimnisvolle Weise auch sein Freund Portocarrero.

Meine Artikel über René Portocarrero und seine Zeichnungen erschienen in einigen Zeitungen und in Feijóos Zeitschrift »Islas«, die die Universität von Santa-Clara herausgab. Das Thema des Ornamentes, in dessen Gewirr sich dargestellte Objekte aufzulösen scheinen, war auch in meinem Artikel über das »Stilleben in der Malerei von Amelia Pelaez« behandelt; diese Abhandlung erschien im Jahre 1945 in der Nummer 8 der Zeitschrift »Origenes«. Ich hatte in dem Haus der Malerin, einem der typischen neo-kolonialen Bauten der Jahrhundertwende in der Vorstadt Santos-Suarez, die Ornament-Motive der Eisengitter, der farbigen Glasfenster, des großen Vogelkäfigs im Patio und der Holz- und Korbmöbel fotografiert und Vergleiche angestellt zwischen diesen und der malerischen Ausarbeitung in den Bildern der Malerin.

Im Jahre 1946 wurde unser zweiter Sohn Carlitos geboren. Wir wohnten damals im Zentrum der Stadt in einer ruhigen Gegend, wo die Kinder auf der Straße spielen konnten. Wenn die chinesischen Eis- und Bonbons-Verkäufer vorbeikamen und ihre Refrains halbsingend ausriefen, war es immer ein großes Fest für die Kinder, die ihnen mit fünf Centavos nachliefen, um etwas zu kaufen. Der Krieg war seit



POEMA (fragmento)

I

La seda amarilla que él no elabora
¿podrá recorrerla?
Sus espirales sólo pueden desear
una concentración cretense.
Su nudo es su creación:
un poco de agua grabada.
En cualquier tiempo de su puente
puede estar caminando,
como la seda puede formar un mar
y envolver al gusano amarillo.
Así, con sus ojos abiertos,
flechador de un recuerdo amarillo,
está trazando círculos de arena
al fulgor de la pirámide devorada.
El diestro se muerta y ovedula,
pero la mano tiene hojas de nieve.

De Lafuente

Luzana Lima

5

Gedicht von J.L. Lima mit Vignette von Milian

eineinhalb Jahren zuende, die Grenzen öffneten sich langsam. Ich hatte eine Reise nach Haiti unternommen, wo ich Elena und Wifredo Lam traf, die mich mit dem Leiter des französischen Instituts, Pierre Mabile, Mediziner und surrealistischer Schriftsteller, bekannt machten. Dieser war ein großer Kenner der Voodoo-Religionen und hatte Zugang zu den »Houngans« oder Priestern, was Uneingeweihten nicht möglich war. Er zeigte Elena und Wifredo Lam die Kultstätten und ließ sie den Zeremonien und Festen beiwohnen. Die Malerei von Lam hat die Züge dieses Ausdrucks der Volkstümlichkeit in erhabener Weise plastisch verarbeiten können. Aus dieser Zeit stammen Lams ergrei-

fendste und vollkommenste Werke, von denen ich 1947 eines erwerben konnte. Als Andenken an diese Zeit konnte ich in einem vom Engländer Peters geführten Atelier primitiver haitianischer Maler auch ein Werk des Priester-Malers Hector Hyppolite erwerben. Hyppolite war von André Breton entdeckt worden und gilt als der bedeutendste Protagonist dieser Kunst. Das von mir gekaufte Werk stellt den Künstler selbst in Priester-(Houngan-)Tracht dar, wie er auf einem Pferd durch eine von Blüten und Blättern belebte Landschaft reitet.

Rückkehr nach Europa

Allmählich hatten sich die Emigranten in Havanna zerstreut, viele gingen in die Vereinigten Staaten, andere zurück nach Frankreich und Belgien. Wir machten nun auch Pläne zur Rückkehr nach Europa. Meine Eltern hatten sich inzwischen in Vaduz etabliert. Ich nahm einige der Exemplare des »Cucalambé« nach Europa mit, als wir 1949 zurückkehrten. Ein Exemplar habe ich später bei der Liechtensteinischen Landesbibliothek deponiert, ein anderes im Latein-Amerikanischen Fonds der Pariser National-Bibliothek. So ist ein Zeugnis dieses bescheidenen Sängers der Palmen und Wälder Kubas auch diesseits des Ozeans erhalten geblieben.

*

Robert Altmann – Lebensdaten, von ihm selber zusammengestellt

1915 in Hamburg geboren, lebt heute in Paris und in Vaduz; Sohn des Hamburger Kaufmanns Gustave M. Altmann und der aus der Franche-Comté stammenden Mutter Berthe Nocher. Auswanderung 1931 nach Paris und St Germain. Seit 1936 Studium der Rechtswissenschaft an der Universität Paris-Sorbonne, dann Kunstwissenschaft am Institut d'Art et d'Archéologie, Paris. Folgte Vorlesungen von Lalo und Henri Focillon, studierte bei Kriegsbeginn an der Universität Genf bis zur Auswanderung nach Kuba 1941.

1949 verließ Robert Altmann mit seiner Familie endgültig Kuba, übernahm mit seinem Vater das in Vaduz etablierte Verwaltungsbüro und bezog gleichzeitig Wohnsitz in Viroflay, Vorort von Paris. Dort hatte er die Möglichkeit, eine Reihe bibliophiler Werke herauszuge-



Farblithographie von Robert Altmann, vorderer Buchdeckel der Ausgabe des »El cucalambé«, 1948. Edition Brunidor, Havanna

ben, die unter dem Verlagsnamen *Brunidor* erschienen. Traf André Breton und Benjamin Péret. Freundschaft mit den Malern Victor Brauner, Jacques Hérold, Jean Hélion. Tochter Claudine kam 1952 zur Welt. Im Kreis von Victor Brauner lernte er den Dichter Gherasim Luca kennen, der ihn mit seinem Freund Paul Celan zusammenbrachte. Verschiedene Editionen mit letzterem, wie auch mit dem Schriftsteller Michel Butor. Kontakte mit Kuba und Zusammentreffen mit dem nach Paris übersiedelten Architekten Ricardo Porro, welcher 1972 den Bau des Centrum für Kunst auf dem Altmann-Grundstück, in Vaduz, übernahm. Die Aktivitäten dieses Centrums wurden einige

Jahre von Sohn Roberto Altmann, Künstler und Schriftsteller, geleitet. Sohn Carlos, Musikliebhaber und selbst Musiker, führt heute das Verwaltungsbüro in Vaduz. Das Gebäude »Centrum für Kunst« wurde in Büroräume umgewandelt. Die Aktivitäten, Beteiligungen an Ausstellungen, Editionen und Archive bleiben weiter im Altmann-Haus zentralisiert.

*

Robert Altmann – Auswahl der Publikationen der Edition Brunidor ab 1946

1946 in New York Einführung durch den kubanischen Maler Wifredo Lam bei Nicolas Calas, der in New York die emigrierten Surrealisten um sich versammelte. Mit ihm wurde vereinbart, ein Grafikalbun zu publizieren, unter dem Namen *Brunidor-Portfolio I*. Bekanntschaft mit Max Ernst, Sebastian Matta und Joan Miró. 1947 Fertigstellung des Albums mit einem Text von Nicolas Calas, Radierungen von Ernst, Miró, Hayter, Seligmann. Farbradierung von Yves Tanguy, Farb-Lithografien von Matta und Lam. »Ich treffe öfters Marcel Duchamp. Verteidigung der Surrealisten durch Calas gegen die neue amerikanische Schule vertreten um Clement Greenberg. Ich treffe mich häufig mit Baziotés und Gottlieb. Meine Bekanntschaft mit Arshile Gorky, sehr beeinflusst von Matta und Miró. Pierre Matisse steht meinem Brunidor Verlag mit Sympathie gegenüber, ebenso der Professor Meyer-Schapiro, und der Maler Kurt Seligmann.« 1948 Auflösung des Verlages in New York nach Mißerfolg im Verkauf. Planung eines *Brunidor Portfolios II*. Seit 1950 Veröffentlichungen über die Pariser Kunstszene in den kubanischen Zeitschriften »Islas« und »Inventario«. Vorbereitung von *Portfolio II*, das 1952 erscheint. 1953-1958 Kubanische Emigration in Paris nach der Machtergreifung der Militärregierung Batistas. Freundschaft mit der Gruppe der späteren Filmproduzenten und mit dem Dichter Nicolas Guillén. Wifredo Lam in Paris. 1959 Bekanntschaft mit der Lettristen-Gruppe mit Isidore Isou, Maurice Lemaître, Spacagna. Sohn Roberto Altmann ist aktives Mitglied dieser Gruppe, Zeitschrift »UR«. Sieg der Revolution Fidel Castros: zahlreiche kubanische Künstler und Schriftsteller sind in offizieller Mission oder mit Stipendien in Paris: Joaquin Ferrer, Jorge Camacho, der Bildhauer Agustin Cardenas, Perez Castañón, Guido Llinás. Treffen mit Lam und dem Schriftsteller Alejo Carpentier. 1960-61 Organisation einer Ausstellung kubanischer

Gegenwartskunst von Künstlern in Paris und in Kuba. 1960-1961. Viele Veröffentlichungen der Editions Brunidor: Lithografien von Isidore Isou, Joaquin Ferrer, Wifredo Lam, *Portfolio Brunidor III*. 1966 Reise nach Kuba. Besichtigung der Kunst-Schulen, die Ricardo Porro in Havanna 1961 erbaute. Planung einer Buchausstellung in Vaduz, die 1968 stattfand, in einem Aufbau von Ricardo Porro. Freundschaft mit Paul Celan. Mit Gherasim Luca verschiedene Veröffentlichungen, 1966/1967, ebenso mit Paul Celan 1965-1969. 1972 bei Brunidor Herausgabe von Limas »Poemas« mit Holzschnitten von Llinas. Besuche bei Jean Dubuffet. Viele Veröffentlichungen mit Michel Butor. 1974 Eröffnung des Centrums für Kunst in Vaduz. Noch 1975 erschien Robert Altmanns »Sieben Naturereignisse«, danach nur noch vereinzelte Publikationen. Die Reihe wird jedoch seit 1984 ergänzt und abgelöst durch die »Ansichtskarten, bzw. Postkarten in Originalgraphik«, die Robert Altmann, in einer Auflage von ca. 75 Exemplaren innerhalb der Edition Brunidor herausgibt, Radierungen, Holzschnitt, Lithografien u.a. Sie sind ein lebendiges Dokument jener jahrzehntelangen Zusammenarbeit des Verlegers mit den Künstlern und Literaten, denen seine ganze Aufmerksamkeit gilt. Von 1984 bis 1991 sind insgesamt 44 Editionen erschienen.



»Centrum für Kunst und Kommunikation«, Vaduz 1974

Jürgen Klöckler

Walter Ferber – der vergessene Föderalist

Am 14. Juni 1994 fand in Bonn die feierliche Eröffnung des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland statt. Die didaktische Auswahl des ausgestellten Materials fand von Anfang an nicht nur Zustimmung und hat der Museumsleitung Kritik aus verschiedensten Lagern eingebracht.¹ Gewiß hatten die Ausstellungsmacher bei der notwendigen Beschränkung auf relevante Exponate nicht immer eine glückliche Hand.

Lassen Sie uns im Geiste den Museumsbau an der Bonner Adenauerallee betreten: Gleich im Erdgeschoß werden wir mit dem Jahr 1945 konfrontiert, das mittels Karteikarten des Roten Kreuzes, Utensilien aus den alliierten Kriegsgefangenenlagern und Dokumenten der Besatzungsmächte anschaulich gemacht wird. In der Mitte des Raumes erblicken wir sodann einen schwarzen Kasten, der uns nur von oben – und damit für Kinderaugen verborgen – Einblick auf Bildschirme gewährt, die in ständiger Wiederholung Ausschnitte des KZ-Dokumentarfilmes »Die Todesmühlen« zeigen. Schräg gegenüber treffen unsere Blicke auf einen für Erstausgaben von Schriften über die Konzentrationslager reservierten Schaukasten, in dem sich mit Eugen Kogons »Der SS-Staat« zweifellos ein Pflichtexponat befindet. Vergeblich sucht man allerdings einen der ersten, noch im Frühjahr 1945 in der Schweiz erschienenen Tatsachenbericht über die Zustände in den Lagern. »55 Monate Dachau« heißt die Veröffentlichung, die der Rex Verlag in Luzern unter dem Pseudonym Walter Feuerbach herausgegeben hat. Autor dieser durch ihre äußere Schlichtheit ergreifenden Schilderung ist der noch heute in der Schweiz lebende Katholik und Föderalist Walter Ferber.² Auf den Vorschlag des Verfassers dieser Zeilen, man solle diese frühe Schilderung des Lagerlebens in Dachau als Ausstellungsstück beifügen und damit das Werk Walter Ferbers der Vergessenheit entreißen, erwiderte das Haus der Geschichte lapidar: »Eine vollständige Dokumentation aller bedeutenden Tatsachenberichte zu diesem Thema kann allerdings im Rahmen einer solchen Ausstellung, die zahlreiche andere Aspekte der Nachkriegsgeschichte thematisiert, nicht erfolgen.«³

Diese Auskunft ist symptomatisch für den Schleier des Vergessens,