

## Como aprendí a ser chileno

Pavel Eichin

Zum 40. Jahrestag des Putsches gegen die Regierung Salvador Allendes und der Unidad Popular fand in Frankfurt am Main die Tagung *Chile im Wandel* statt. In diesem Kontext wurde ich gebeten, einen Workshop zu leiten, der sich mit der Thematik des chilenischen Exils aus der Perspektive der „zweiten Generation“ befassen sollte<sup>1</sup>. Meine subjektiven Erfahrungen und Beobachtungen als Teil dieser Generation sollten dabei mit „soziologischer Distanz“ reflektiert und vermittelt werden. Ich möchte in diesem Text nun einige Überlegungen darstellen, die aus der Vorbereitung und der Arbeit im Workshop selbst hervorgegangen sind.

Um uns auf die spezifischere Frage nach den Kindern der chilenischen ExilantInnen einzulassen, möchte ich zunächst einige grundlegende Aspekte des Exils benennen, die uns dabei helfen werden, diese Erfahrung zu verstehen. Ich beginne hierfür mit einer Passage aus einem Werk des argentinischen Schriftstellers Juan Gelman, der wie kaum ein anderer zentrale Elemente des Lebens der „Argenguayos, Urulenos, Chilentinos, Paraguanos“ in der „Nacht des südamerikanischen Exils“ der 1970er und 80er Jahre benennen konnte.

*Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, profesionales del exilio, buenas almas con una balancita en la mano pesando el más el menos, el residuo, la división de las distancias, el 2 x 2 de esta miseria.*

*Un hombre dividido por dos no da dos hombres.*

*Quién carajo se atreve a multiplicar mi alma por uno.*

Juan Gelman, 11 – 05 – 1980

*Du wärst erträglicher, Exil, ohne die vielen Lehrmeister des Exils, Soziologen des Exils, Jammergestalten des Exils, Schüler des Exils, Professionellen des Exils, treue Seelen mit einer kleinen Waage ausgestattet, das Mehr und das Weniger messend, den Rest, die Division der Entfernungen, das 2 mal 2 dieses Elends.*

*Ein Mensch geteilt durch zwei ergibt nicht zwei Menschen.*

*Wer wagt es, verdammt noch mal, meine Seele mit Eins zu multiplizieren.*

Juan Gelman, 11 – 05 – 1980<sup>2</sup>

---

1 Wenn ich hier von der ersten und der zweiten Generation spreche, meine ich im Prinzip die Gruppe derer, die in Chile geboren wurden und die Gruppe derer, die im Ausland zur Welt kamen. Etwas genauer differenzierend geht es darum, ob die Personen ihren Bezug zu Chile aus ihrer Erfahrung in diesem Land schöpften oder ob sie sich ihre Identität als Chilenin/Chilene aneigneten, ohne jemals dort gelebt zu haben.

2 Gelman 2009: 26, meine Übersetzung

Die Wut Gelmans, die hier so deutlich zu spüren ist, verweist auf einen zentralen Aspekt des Exils. Selbst seit Mitte der siebziger Jahre in der Verbannung verwehrt er sich hier gegen Versuche, eine zutiefst persönliche Erfahrung zu verallgemeinern, zu normieren und zu verdinglichen. Denn das Exil ist vor allem eins: Einsamkeit. Und so muss mit Gelman davon ausgegangen werden, dass es nicht *das* Exil gibt, das erforscht, vermessen und gelehrt werden kann, sondern so viele Exil-Erfahrungen, wie Menschen, die diese Situation erleben müssen.

Seine Irritation wendet sich im Grunde jedoch auch gegen die Erfahrung selbst, gegen die Kräfte *des* Exils, das sich im Singular gerade dadurch auszeichnet, dass es keine Rücksicht auf Individualität und Differenz nimmt. Seine Kräfte wirken, ganz gleich welche Existenzweisen uns sonst auszeichnen mögen und selbst so zentrale Dimensionen unseres Seins wie Geschlecht, Rasse, Klasse oder Ethnie werden durch sie durchdrungen und verändert. In der neuen Gemeinschaft, die das Exil hervorzubringen vermag, müssen sich die Individuen in ihren sozialen Positionen deshalb neu sortieren, in einem Gefüge, dessen Gültigkeit sich nur in dieser extremen Situation aufrechterhalten kann.

Doch auch nach dem Ende der politischen Umstände, die das Exil bewirkt haben und unabhängig davon, ob die einzelnen Personen wieder in ihre Heimat zurückkehren, wirkt das Erlebte weiter. Es ist dieses Fortwirken in den Lebensweisen der Menschen, das hier von Interesse ist und unsere Überlegungen leitet. In ihm wird am deutlichsten, warum das Exil als formende Kraft verstanden werden muss, die über das Persönliche und Einmalige hinausgeht. Denn die Einsamkeit des Exils ist gleichzeitig eine kollektive Erfahrung, deren Individualität nur berücksichtigt werden kann, wenn seine allgemeinen Wirkungsweisen verstanden werden.

\*

Allmählich beginnt sich die überfüllte U-Bahn zu leeren. Die schweigsame Masse der Menschen, die sich von der Arbeit nach Hause transportieren lässt, hat sich auf ein überschaubares Maß reduziert, während der Anteil der dunkelhaarigen Fahrgäste gestiegen ist. Der freigewordene Raum wird alsbald von einem Jungen benutzt, um an den Stangen des Wagens zu spielen, während seine Mutter mit seiner jüngeren Schwester den Lichtern der vorbeifahrenden Autos zusieht. Als sie am Lindenbaum vorbeifahren, hält der Junge in seinem Spiel inne, um wie immer den uralten knorrigen Baum zu betrachten, der der Station ihren Namen gibt. Auf einmal ist am Ende des Abteils Miguel mit seiner Mutter zu erkennen. Die Jungs begrüßen sich freudig, wissend, dass heute ein besonderer Tag ist. Einige Stationen später ist der Rand Frankfurts erreicht. Es ist dunkel und kalt, dennoch ist der Platz vor der FH im Nord-West-Zentrum voller Kinder. Claudio, Daniela, Carola, Jorgito, Victor Pablo, Alejandro, die Sossenheimer und Bonameser Cliquen, die Kinder der Fuentes und der López, Alvaro mit seinen langen Haaren und Gabrielita, sie alle sind da, ebenso wie viele weitere, bekannte und auch unbekannte, neue Gesichter. Das Spiel der Jüngeren ist bereits im vollen Gange und besteht im Wesentlichen darin, in irgendwelche Rollen zu schlüpfen und alle Türen zu öffnen, jeden Winkel des riesigen Gebäudes und seiner Umgebung zu

erkundschaften, sich in der Garderobe zu verstecken... Überall wird spanisch gesprochen.

Ab und zu treffen die Kinder auf eine Gruppe von Erwachsenen, die sie anhalten: *Das ist der Sohn von Gemita, das ist die Tochter von Nora. Nein! Wie groß ihr geworden seid! Wie alt bist du jetzt genau? Sieben?! Und du gehst schon zur Schule? Ich hab euch im Arm gehalten, als ihr noch Babys wart...wir waren gerade angekommen...*

Weiter geht es, bis der große Gong ertönt und alle Anwesenden, von denen mindestens die Hälfte irgendwie bekannt ist, strömen in den halberleuchteten Saal. Hier müssen die Kinder mitkommen, damit sie wissen, wo die eigene Familie ihre Plätze hat. Anschließend dürfen sie wieder raus unter der Bedingung, sich nicht all zu weit vom Saal zu entfernen.

Irgendwann, nach den Reden, beginnt gedämpft Musik zu ertönen. Das ist der Zeitpunkt, zu dem es viele Kinder wieder zurück in den Saal zieht. Meistens kauern sie sich direkt in den Freiraum zwischen der ersten Reihe und der Bühne. Dort stehen die Musiker, große, dunkellockige Männer in Kleidern mit indigenen Motiven und mit Instrumenten, wie sie an den Wänden der Wohnzimmer praktisch jeder chilenischen Familie in Frankfurt und Umgebung hängen. Sie spielen ein Lied, bei dem zwei der Männer sich an den Rand der Bühne stellen müssen, um ihre riesigen Zampoñas überhaupt vor sich positionieren zu können. Die Jungs verstummen mit den ersten Klängen. Das scharfe, tiefe, tiefe Dröhnen der Rohre hat absolut nichts mit dem zu tun, was sie sonst als Musik kennen. Es sind Nachrichten aus einer anderen Welt. Es ist Musik aus Chile.

In der Pause füllt sich jeder Winkel des Gebäudes mit angeregt diskutierenden Grüppchen. Viele haben einen Plastikbecher mit Rotwein in der Hand, es wird geraucht und gegessen: Empanadas, Sopapillas, Stückchen mit Manjar. An einem Rand des Foyers stehen Info-Tische mit chilenischen Fahnen, Flugblättern, Wimpeln und Stickern von Allende und der Unidad Popular. Bücher und Schallplatten werden verkauft. Zwischen all dem schlängeln sich die Kinder durch, allein, zu dritt, zu zehnt.

Als der Gong wieder ertönt, ist nicht mehr ganz klar, ob die Unterbrechung des Konzerts zu Ende geht oder ob der zweite Teil die Pause unterbricht. Sehr schnell hat die Musik jedoch wieder die Menge beisammen. Jetzt singt die Gruppe ein sehr bekanntes Lied: ... *Amigo, amigo, amigo de la tristeza soy, amigo, amigo, buscando un amor yo voy...* Der Höhepunkt des Stücks ist ein Spiel zwischen Publikum und Sänger: *Lara-larala-larai!* tönt es wuchtig von der Bühne. *Canta!!* kommt es noch wuchtiger aus der Menge zurück. Und wieder: *Lara-larala-larai!*, worauf der ganze Saal skandiert: *Amigo!!*

Nach dem Konzert wird die in der Pause begonnene Dynamik wieder aufgenommen. Erst sehr allmählich beginnt die Veranstaltung sich aufzulösen. Die kleinsten Kinder schlafen schon auf zusammengeschobenen Sesseln, während ihre Eltern sich immer wieder von verschiedenen Menschen verabschieden. Irgendwann sitzen die Jungs wieder in der U-Bahn auf dem Weg nach Hause. Am Dornbusch versinkt die Bahn in den Tunnel Richtung Innenstadt. Das konkreteste Stückchen Chile, dass die Jungs bis tief in die 1980er Jahre kennen lernen sollen, löst sich langsam auf, um in die Frankfurter Nacht überzugehen.

Das Exil als politische Maßnahme zielt, in den Worten des palästinensischen Literaturwissenschaftlers Edward Said, auf die Würde der Menschen.<sup>3</sup> Sie wird ihnen verwehrt, in dem ihnen all das verweigert wird, was in ihrem bisherigen Leben eine Selbstverständlichkeit war: der Ort, an dem sie lebten, der Kontakt zu ihrer Familie, ihrer Sprache, die Zugehörigkeit zu bestimmten Wertesystemen und Traditionen – kurzum die Verbannung ist die ebenso offizielle wie reale Negation der Identität der Exilantinnen und Exilanten. Die im Prinzip unüberbrückbare Zäsur zwischen der Vergangenheit eines Menschen und seiner gegenwärtigen Situation produziert ein permanentes Gefühl 'am falschen Ort' zu sein.

Um der radikalen Bedrohung ihrer Identität etwas entgegenzusetzen, reagieren ExilantInnen deshalb oftmals mit einem Zusammenschluss ihrer Gemeinschaft (der im schlimmsten Fall in einer völlig übertriebenen Solidarität enden kann, in der alle Außenstehenden mit Misstrauen und Ressentiment betrachtet werden). Eine zentrale Rolle dabei spielt der Rückgriff auf die eigene Kultur, der eine Form von Erinnerung ermöglicht, die sich dem Zerfall der Identität widersetzt.

Ereignisse wie das vorher beschriebene Konzert der Gruppe *Illapu* stellen einen solchen Zugriff dar. Weit über die primären politischen Ziele dieser Veranstaltungen hinaus – Geld für den Widerstand zu sammeln und Öffentlichkeit und Solidarität zu erzeugen, um Druck auf das Regime in Chile auszuüben – liegt ihre nachhaltige Bedeutung in der Fähigkeit der Exilgemeinschaft, für kurze Zeit einen Raum aufleben zu lassen, in dem jede und jeder seine Identität als Chilenin oder Chilene erleben konnte.

Das dabei die Musik das vereinende Element war, ist angesichts ihrer enormen Rolle in der Entwicklung der Bewegungen, die mit Allende 1970 die Wahlen gewannen, nicht verwunderlich. Denn die *Nueva Canción Chilena* (Neues Chilenisches Lied) hatte bis 1973 nicht nur die Empfindungen, Ziele und Träume vieler Menschen reflektiert und zum Ausdruck gebracht, sondern auch den politischen Handlungsspielraum der Akteure der Unidad Popular und der chilenischen Linken deutlich erweitert. Indem sie mit Victor Jara als zentraler Figur die Definition des *Wir*, das das *Pueblo Unido* (vereintes Volk) darstellte, über die Grenzen der parteipolitischen Diskurse ausdehnte und dem Bedürfnis der Menschen, Subjekte ihrer eigenen Geschichte zu werden eine ästhetisch-mythische Grundlage gab, war sie zweifelsohne eine sehr wichtige Mitgestalterin des gesamten Prozesses.<sup>4</sup>

Im Exil behielt die Musik diesen Protagonismus bei, nun jedoch selbstverständlich geprägt von der Katastrophe des 11. Septembers und der anhaltenden Diktatur. Die Arbeit der bedeutendsten Gruppen der *Nueva Canción* wie *Inti-Illimani*, *Quilapayun*, *Illapu*, Patricio Manns, Isabel und Angel Parra, die sich alle selbst im Exil befanden, drehte sich jetzt maßgeblich um die Verarbeitung der

---

3 Vgl. Said 2001, S.175 f.

4 Ich habe an anderer Stelle (Eichin 2013) das Verhältnis zwischen Musik und Gemeinschaft im Chile der Unidad Popular analysiert.

Niederlage und den Versuch, den Widerstand zu artikulieren. Der berühmte Ausspruch „*No hay revolución sin canciones*“<sup>5</sup> (Es gibt keine Revolution ohne Lieder), mit dem sich die Musikerinnen und Musiker der Nueva Canción zur Unidad Popular bekannten, ist vor dem Hintergrund der konkreten historischen Ereignisse weiterzuführen: ohne Lieder keine Revolution und ohne Lieder auch kein Kampf gegen die Diktatur.

Die Dimension dieses Kampfes, die uns hier beschäftigt, ist wie schon gesagt seine Auswirkung auf das Leben der zweiten Generation. Da der Widerstand zentral über die Auseinandersetzung um die Identität der Exilgemeinschaft verläuft, ist es an dieser Stelle wichtig, sich sowohl mit expliziten, wie auch latenten Sinngehalten zu befassen, die dabei transportiert werden. Dafür wollen wir uns mit Liedern befassen, die in diesen Konzerten gesungen wurden. Sie sind das zentrale Element, das die künstlerische Verdichtung der Erfahrungen der Exilgemeinschaft zum Ausdruck bringt. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass diese Musik vor und nach den Konzerten eine *konstante* Präsenz im Leben der einzelnen Individuen inne hat, die sich nicht nur auf das relativ passive Hören von Schallplatten und Kassetten beschränkt, sondern auch ein aktives Musizieren und Tanzen beinhaltet. Die *außerordentliche, nicht-alltägliche* Instanz des Konzerts, die die Erfahrung des „Chilenisch-Seins“ ermöglicht, stellt dabei einen Höhepunkt im Verhältnis zu dieser Musik dar, welche durch das Erleben der Gemeinschaft bestätigt und verinnerlicht wird.

\*

Die Musik der Nueva Canción behandelt - ganz in der Tradition der lateinamerikanischen Populärmusik<sup>6</sup> und entgegen der überwiegenden Darstellungen, die sie zu einer „Protest- und Pamphlet-Musik“ reduzieren – ein breites Spektrum von Themen. Von den allerpersönlichsten Empfindungen bis zu historischen Erfahrungen gesellschaftlicher Gruppen, über politische Pamphlete und Hymnen stellen sie ein Fundus an Reflexionen und Wissen dar, welches das Selbstverständnis der chilenischen Linken entscheidend mitgestaltet hat.

Hier soll nun ein Lied betrachtet werden, das sich spezifisch mit der Thematik des Exils befasst. Ob seine Transzendenz innerhalb der chilenischen Exilgemeinschaften darin begründet liegt, dass es explizit die Überwindung statt der Konstatierung der Verbannung ins Zentrum stellt, kann an dieser Stelle nur vermutet werden. *Vuelvo* der Gruppe Inti-Illimani sticht jedenfalls mit aller Deutlichkeit aus der großen Zahl von Liedern über das Exil hervor und markiert einen wichtigen Moment in der kulturellen Produktion der Exilgemeinschaft. *Vuelvo* ist Teil einer Arbeit, die darauf zielt, das Entsetzen abzuschütteln und in mehrerer Hinsicht bedeutende neue musikalische Wege beschreitet (*Canción para matar una culebra*, 1978).

---

5 Er wird oft Allende selbst zugesprochen, war aber das Motto eines öffentlichen Treffens von Nueva Canción und Salvador Allende.

6 Deren Einfluss auf das Leben der Menschen ungleich höher als in Deutschland ist.

Bevor wir uns jedoch mit dem Lied direkt auseinandersetzen, ist es wichtig zu bedenken, dass die Verarbeitung von Widersprüchen und Konflikten, die die Werke zu Ausdrucksgestalten ihrer Zeit machen, in ihrer tiefreichenden Bedeutung nicht auf dem ersten Blick wahrzunehmen sind. Erst durch eine analytische Betrachtung ist es möglich zu verstehen, was die innere Kohärenz des Werkes ausmacht und in welchem Verhältnis dies zu seiner Umwelt steht. Was hier rekonstruiert werden soll, ist nicht, was die Autoren mit dem Stück bewusst sagen *wollten*, sondern das, was durch das Stück *tatsächlich ausgedrückt wird*, was also strukturell und oftmals latent (im Gegensatz zu manifest) in dem Werk steckt. Da die Musik dabei eine entscheidende Rolle spielt, müssen wir den Text als *Liedtext* behandeln, weshalb es für das Verständnis der Argumentation von großem Vorteil ist, wenn sie nicht nur den anschließenden Text lesen, sondern das Lied auch hören (z. B. auf Youtube). Betrachten wir also *Vuelvo*.

Vuelvo (Ich kehre zurück)

(Patricio Manns – Horacio Salinas 1978)

Con cenizas, con desgarros,  
con nuestra altiva impaciencia,  
con una honesta conciencia,  
con enfado, con sospecha,  
con activa certidumbre  
pongo el pie en mi país.

Mit Asche und Wunden,  
mit unserer vermessenen Ungelduld  
einem reinen Gewissen,  
mit Zorn und Argwohn,  
mit reger Gewissheit  
betrete ich mein Land.

Pongo el pie en mi país  
y en lugar de sollozar,  
de moler mi pena al viento,  
abro el ojo y su mirar  
y contengo el descontento.

Ich betrete mein Land  
und anstatt aufzuschluchzen  
und meine Trauer in den Wind zu stoßen,  
öffne ich die Augen und ihren Blick  
und halte meinen Unmut zurück.

Vuelvo hermoso, vuelvo tierno,  
vuelvo con mi esperadura,  
vuelvo con mis armaduras,  
con mi espada, mi desvelo,  
mi tajante desconsuelo,  
mi presagio, mi dulzura,  
vuelvo con mi amor espeso,  
vuelvo en alma y vuelvo en hueso  
a encontrar la patria pura  
al fin del último beso.

Ich kehre schön und zärtlich zurück,  
ich kehre zurück mit meinem steinigen Warten,  
ich kehre zurück mit meiner Rüstung,  
meinem Schwert, meiner Rastlosigkeit,  
meiner resoluten Trostlosigkeit,  
meiner Vorausahnung, meiner Sanftheit,  
ich kehre zurück mit meiner dichten Liebe,  
kehre zurück in Leib und Seele,  
um das reine Vaterland wiederzufinden  
an das Ende des letzten Kusses.

Vuelvo al fin sin humillarme,  
sin pedir perdón ni olvido:  
nunca el hombre está vencido,  
su derrota es siempre breve,  
un estímulo que mueve  
la vocación de su guerra,  
pues la raza que destierra  
y la raza que recibe  
le dirán al fin que él vive  
dolores de toda tierra.

Ich kehre schließlich zurück, ohne mich zu  
erniedrigen,  
ohne um Vergebung und Vergessen zu bitten:  
der Mensch ist nie besiegt,  
seine Niederlage immer flüchtig,  
ein Anstoß in der Berufung,  
für seinen Krieg,  
denn die Rasse, die verbannt,  
und die Rasse, die aufnimmt,  
zeigen ihm letztendlich, dass seine Schmerzen  
an jedem Ort zu finden sind.

Vuelvo hermoso, vuelvo tierno ...

Ich kehre schön und zärtlich zurück ...

Die ersten Klänge der Gitarren, mit denen *Vuelvo* beginnt, haben einen betont ernsthaften Charakter. Stilistisch auf einer Tonada ruhend – eine stark in der chilenischen Musiktradition verwurzelten Liedform – verbinden sie somit in einer Art konzeptuellen Blende die rigorose emotionale Disposition, die der zwischen a- und e-Moll springende 6/8 Rhythmus erzeugt, mit einem Verweis auf Chile, der von allen, die mit chilenischer Musik vertraut sind, auf Anhieb wahrgenommen wird. Streng, gewichtig, zielstrebig und chilenisch beginnt *Vuelvo*.

In der nun einsetzenden Aufzählung der inneren Befindlichkeit des Zurückkehrenden sticht zunächst hervor, dass seine Charakterisierung gleich zu Beginn auf ein *Uns* rekurriert, welches auf dem kollektiven Empfinden einer selbstbewussten und stolzen Kampfbereitschaft beruhen soll. Von diesem *Wir* ausgehend, wird nun Zeile für Zeile eine innere Verfassung erkennbar, die sich in jedem ihrer Elemente direkt mit dem Leid der Verbannung, der zurückliegenden Niederlage von 1973 und der herrschenden Diktatur in Verbindung bringen lässt. In diesem Zustand und von einer „regen Gewissheit“ geleitet, auf die wir noch zurückkommen werden, wird die Verbannung bewusst herausgefordert.

An dieser Stelle vollzieht die Musik eine äußerst wichtige Bewegung, die wir berücksichtigen müssen, um die Architektur des Werkes zu verstehen. Die angesammelte Energie, die durch die Aufzählung der einzelnen Aspekte und der Direktheit und angespannten Entschlossenheit der Musik entsteht, scheint sich in der Aktion im Schluss der ersten Strophe zu entladen: die bisherige Strenge wird exakt im Verlauf des Wortes „país“ in die Helligkeit eines D-Dur Akkordes geführt, wodurch die entschlossene Aktion („betrete ich mein Land“) mit dem einsetzenden Motiv der Tiple (kolumbianisches Saiteninstrument) verbunden wird. Die Verwendung dieses Kontrastes im Verlauf des Liedes, produziert durch die Sinnhaftigkeit, die im Zusammenspiel mit dem Liedtext entsteht, die primäre Bedeutung des Werkes.

So wird an dieser Stelle ein Versprechen der Auflösung wahrgenommen, gleichsam als erster Baustein einer zweiten, nicht explizit in Worte gefassten Narration, die auf emotionaler Ebene parallel zur rein textlichen Erzählung verläuft. Dieses Versprechen, das im metallischen Klang der Tiple transportiert wird, währt jedoch nur zwei Takte. Die kurze Figur wird sofort wieder in die rhythmisch-harmonische Strenge des Beginns der Strophe zurückgeleitet, wodurch jegliches Verweilen in dem Gefühl, das Ziel womöglich bereits erreicht zu haben, unterbunden wird.

Unter diesem Vorzeichen entwickelt sich die zweite Strophe, die von der Selbstkontrolle des Rückkehrers geprägt ist. Ohne sich den geringsten Ausdruck seines Schmerzes zu gestatten, verlangt er sich ein umfassendes Durchdringen der gegenwärtigen Situation ab. Selbst der infolgedessen aufkommende Zorn wird zurückgehalten, was von derselben Ernsthaftigkeit, die das Lied einleitet, musikalisch bestätigt und untermauert wird.

Doch diese an den Rand der Selbstverleugnung grenzende Haltung reibt sich nicht im geringsten mit der Komplexität der Persönlichkeit des Rückkehrers. In der dritten Strophe wird in einem deutlichen Kontrapunkt zwischen seiner Kampfbereitschaft und solchen Attributen wie „schön und zärtlich“, „Sanftheit“ und „dichter Liebe“ die Tatsache betont, dass der Rückkehrende dies mit seinem ganzen Wesen tut, um zwei Ziele zu erreichen.

Dabei wird diesmal auf textlicher Ebene die Verheißung vorweggenommen, die musikalisch durch das Tiple schon einmal angedeutet wurde: Ganz gleich, ob das „reine Vaterland“ zu finden bedeutet, wieder an das Projekt der Unidad Popular anzuknüpfen – ein Gedanke, der 1978 sehr viel Kraft hatte – oder etwas abstrakter auf ein Chile anspielt, das den Verbannten so schmerzlich fehlt, das „reine Vaterland zu finden“ kann nur über die Überwindung der Pinochet-Diktatur gelingen. Erst dann könnte die Illusion verwirklicht werden, an das „Ende des letzten Kusses“ zurückzukehren, in Leib und Seele – ohne Krieg und als ob die Zeit stehen geblieben wäre.

Das Motiv der Tiple, das beim Betreten des Landes sofort in Disziplin überging, wird nun entwickelt. Dreimal wiederholt sich die helle Figur, die das Wort „país“ unterstrichen hatte, bevor die Gitarren in einen Galopp übergehen, der, wie so viele rhythmische Elemente der chilenischen Gitarre, den Bewegungen des Reiters nachempfunden ist. In Kombination mit Schwert und Rüstung erscheint eine archetypische Figur, zu der Patricio Manns, der Verfasser des Textes, eine besondere Affinität hat (El cautivo de Til-Til, Arriba en la cordillera, et cetera). Unter dem gedämpften Dröhnen der Pauken geht dieser Ritt des Helden in einen kurzen Moment der Hoffnung über, um letztendlich doch wieder an das strenge Initialmotiv zu gelangen.

In diesem kurzen und rein musikalischen Zwischenspiel, das mehr als nur eine Überleitung zwischen den Strophen ist, wird die gesamte Epik der imaginierten Rückkehr vorgeführt. Der abschließende Anschluss an das Initialmotiv, dass nun klar als Aufbruch in den Kampf gelesen werden kann, weist auf eine lange und schwierige Auseinandersetzung hin, für die der Rückkehrende, wenn er nicht direkt zum Krieger wird, mindestens einige seiner zentralen Eigenschaften übernehmen muss. Der Beginn der letzten Strophe ist in dieser Hinsicht eindeutig: Jede Möglichkeit einer Rückkehr, die dem Konflikt ausweicht und jedwede Einigung, die ein

Vergessen der Geschehnisse impliziert, wird als Demütigung angesehen, die kategorisch abgelehnt wird.

Dabei leitet ihn die „rege Gewissheit“, von der zu Beginn die Rede war und die nun im Chor vorgetragen wird, um den Wahrheiten Nachdruck zu geben, die dem Rückkehrenden seine historische Rolle und Verantwortung deutlich machen. Zentral dabei ist der Ursprung der „Berufung seines Krieges“. Es ist die 1973 erlittene Niederlage, die – in einer sehr gängigen historischen Interpretation der chilenischen Ereignisse - auf seiner Friedfertigkeit beruhte, die den Anstoß für die Transformation des Rückkehrenden darstellt. In der Wiederholung der Strophe kehrt er in „Schönheit und zärtlich“ zurück, dabei vom Galopp der Gitarren begleitet: der Rückkehrende kann sich mit all seinen Attributen in den Kampf begeben, es gibt keinen essentiellen Widerspruch mehr zwischen Lieben und Töten. Für den Erfolg dieser Veränderung bürgt die Musik, indem sie das helle Motiv der Tiple nicht mehr in die Pflicht zurückführt, sondern in der Auflösung verbleibt.

Verbinden wir dies mit den historischen Ereignissen, die den Kontext von Vuelvo ausmachen. 1978 waren alle Hoffnungen jener zunichtegemacht, die mit einem schnellen Ende der Diktatur rechneten oder die Möglichkeit einer Verhandlung mit dem Regime in Betracht zogen. Zum Zeitpunkt der Aufnahme des Liedes kämpften bereits Hunderte, vor allem in Cuba ausgebildete chilenische Offiziere in Nicaragua und zwei Jahre später erklärte der Generalsekretär der chilenischen Kommunistischen Partei Luís Corvalán aus dem Moskauer Exil den bewaffneten Widerstand gegen die Diktatur für legitim.

Doch so spannend und aufschlussreich der Prozess der Veränderung ist, den die Verfechterinnen und Verfechter des „chilenischen Weges zum Sozialismus“ (der in einem weitgehend friedlichen Übergang zum Sozialismus bestand) durchlaufen mussten, und über den die Repräsentation der Rückkehr in Vuelvo viel mehr zu sagen vermag, als hier darzustellen möglich ist, ist es nicht diese Subjektivierung, die uns hier interessiert. Wir werden uns also weder mit den Männlichkeitsbildern befassen, die hier konstruiert werden, noch um die Unerreichbarkeit des Anspruchs kümmern, den die Rückkehrenden an sich selbst stellen. Weder die Frage der Gewalt, noch das Thema der Schuldgefühle, die so manche der im Lied aufgezählten Attribute nährt, können wir hier vertiefen. Aus der Perspektive der Exil-Erfahrung der zweiten Generation interessiert uns in erster Linie die Alternativlosigkeit der Rückkehr, die hier so überzeugend vermittelt wird. In Vuelvo bekommt das allgemeine Verlangen nach Rückkehr, das das Leben der Gemeinschaft im Exil prägt, eine besondere Dringlichkeit. Die eigene Sehnsucht wird in den Kontext eines Kampfes gestellt, auf den alles ankommt. Es ist der Verlauf der Geschichte der auf dem Spiel steht, Exil und Rückkehr wird nicht als Einzelschicksal wahrgenommen, sondern als Teil einer notwendigen Etappe auf dem Weg in eine bessere Welt. Die Rückkehr wird zur Mission und je militanter (im politischen Sinne) die Gemeinschaft, desto klarer wird dieser Auftrag, dem sich alles andere unterzuordnen hat.

\*

Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, was das für Auswirkungen für das gewöhnliche Leben im Exil

besitzt. Immer in Beziehung zur Heimat gesetzt, finden die Erfahrungen der ersten Generation in einer Art Zwischenraum statt, der in Funktion des Exils existiert. Gelman drückt es sehr treffend aus, wenn er sagt, dass die erste Pflicht des Exilanten darin besteht, sein Exil nicht zu vergessen. In den Erzählungen und Reflexionen über das Leben im Exil wird entsprechend die gewöhnliche und alltägliche Erfahrung ausgeblendet und unsichtbar gemacht. Die Zeit des Exils wird überbrückt, reduziert oder, wie in *Vuelvo*, gar nicht erst erwähnt.<sup>7</sup>

In den Liedern, die aus der Exilerfahrung hervorgegangen sind, findet sich dieses Verhältnis zur Alltäglichkeit und die Notwendigkeit der Rückkehr vom ersten bis zum letzten Moment der Verbannung. Betrachten wir kurz einige Auszüge weiterer wichtiger Lieder, diesmal auf rein textlicher Ebene. In Isabel Parras *Ni toda la tierra entera* aus dem Jahr 1974 finden wir folgende Sätze (Auszüge):

...  
A pesar de lo que digan  
no me olvido, compañero,  
de que el pan que me alimenta  
siempre será pan ajeno.

Quisiera estar en mi puerta  
esperándote llegar.  
Todo quedó allá en Santiago,  
mi comienzo y mi final.  
Si me quedara siquiera  
el don de pedir un sí  
elegiría la gloria  
de volver a mi país.

...  
Gleich was gesagt wird, Genosse,  
vergesse ich nicht,  
dass das Brot, das mich ernährt,  
immer fremdes Brot sein wird.

Ich stünde so gerne an meiner Tür  
darauf wartend, dass du kommst.  
Alles ist in Santiago zurückgeblieben,  
mein Anfang und mein Ende.

Wenn mir wenigstens die Gabe bliebe  
etwas wünschen zu dürfen,  
würde ich das Glück wählen,  
in mein Land zurückzukehren.

Auch bei Patricio Manns, der lange vor Inti-Illimani eine der wichtigsten Figuren der Nueva Canción war, stoßen wir in *Cuando me acuerdo de mi país*, auf die Mission der Rückkehr und auf verschiedene Wege, das Hier und Jetzt aufzuheben:

---

7 Dieselbe Strategie findet sich übrigens auch in Interviews mit „Zurückgekehrten“ („Retornados“ ist die Bezeichnung, die im chilenischen Sprachgebrauch üblich ist). In ihren Darstellungen über das Exil sprechen sie zumeist entweder von ihrer Ankunft oder dem Wegzug aus dem Land, in dem sie im Exil waren oder über außerordentliche Erfahrungen, die unmittelbar mit Chile verbunden waren, lassen aber sonstige Erfahrungen unerwähnt. (Ich verdanke diesen Hinweis der chilenischen Sozialpsychologin Evelyn Hevia.)

...

Cuando me acuerdo de mi país  
me escarcho y estoy.

Cuando me acuerdo de mi país  
me muero de pan,  
me nublo y me voy,  
me aclaro y me doy,  
me siembro y se van,  
me duele y no soy,  
cuando me acuerdo de mi país.

Cuando me acuerdo de mi país  
naufrago total.

Cuando me acuerdo de mi país  
me nieva la sien.

...

Cuando me acuerdo de mi país  
me calzo el deber,  
me ofusco gentil,  
me enciendo candil,  
me encrespo de ser,  
despierto fusil,  
cuando me acuerdo de mi país.

...

Wenn ich an mein Land denke,  
begreife ich und verharre.

Wenn ich an mein Land denke,  
sterbe ich vor Brot,  
verwolke ich und gehe,  
werde ich klar und gebe mich hin,  
säe ich mich selbst und werde verlassen,  
habe ich Schmerzen und existiere nicht,  
wenn ich an mein Land denke.

Wenn ich an mein Land denke,  
ist es völliger Schiffbruch.

Wenn ich an mein Land denke,  
werden meine Schläfen zu Schnee.

...

Wenn ich an mein Land denke,  
kleide ich mich in Pflicht,  
verdunkle ich sanft,  
beginne ich zu leuchten,  
verraut mich vor Sein,  
erwache ich als Gewehr,  
wenn ich an mein Land denke.

Und noch im Moment der tatsächlichen Rückkehr, in diesem Fall der Gruppe Illapu, finden sich Verweise auf das Leben im Exil als eine verlorene Zeit:

Vuelvo para vivir (Ich kehre zurück, um zu leben)

Andrés Márquez 1988

Vuelvo a casa, vuelvo compañera,  
vuelvo mar, montaña, vuelvo puerto,  
vuelvo sur, saludo a mi desierto  
vuelvo a renacer, amado pueblo.

Ich kehre heim, ich komme zurück, Gefährtin,  
Meer, Gebirge, Hafen,  
ich kehre zurück, Süden, ich begrüße meine Wüste,  
ich werde wiedergeboren, geliebtes Volk.

Vuelvo, amor vuelvo  
a saciar mi sed de ti.  
Vuelvo, vida vuelvo  
a vivir en mi país.

Ich komme zurück, Liebste,  
um meinen Durst an dir zu stillen.  
Ich kehre zurück, mein Leben, ich kehre zurück,  
um in meinem Land zu leben.

Traigo en mi equipaje del destierro,  
amistad fraterna de otros pueblos.  
Atrás dejo penas y desvelos,  
vuelvo por vivir de nuevo entero.

In meinem Gepäck der Verbannung  
bringe ich brüderliche Freundschaft anderer Völker.  
Zurück lasse ich Leiden und Rastlosigkeit,  
kehre zurück um wieder ganz zu leben.

...

...

Trotz der Anerkennung der Freundschaften, die im Grunde auf einer etwas unpersönlichen Ebene der Völker gemacht wurden, dominiert das Bild der „Wiedergeburt“, des Zurücklassens von „Leiden und Rastlosigkeit“ um „wieder ganz zu leben“, das an den Jubel geknüpft wird, wieder im eigenen Land zu sein. Von Manns und Parra bis Inti-Ilimani und Illapu gibt es also eine Kontinuität, die ihre Konstanz aus der Art und Weise bezieht, wie ein großer Teil der Exilgemeinschaft, zu der all diese AutorInnen gehörten, ihr Leben gelebt und vorgestellt hat.<sup>8</sup> Ob Pflicht oder verzehrendes Verlangen, episch, intim, depressiv oder jubelnd, kunstvoll instrumentiert oder nur mit Gesang und Gitarre, wir stoßen immer wieder auf dieselbe Vorstellung, die in verschiedenen Variationen ausgedrückt wird. Um wieder „ganz zu leben“, kein „fremdes Brot“ mehr zu essen oder wieder lieben zu können, musste man nach Chile zurück.

Diese so nachvollziehbare Überzeugung, die eine kaum zu überschätzende Rolle für die erste Generation spielt, wirkt ebenso auf das Leben der zweiten, allerdings mit einer entscheidenden Differenz. Der Bruch in der eigenen Geschichte, das Exil als Zäsur zwischen Vergangenheit und Gegenwart, von der zu Beginn des Textes die Rede war, existiert nicht als tatsächliche Erfahrung im Leben der zweiten Generation. Der Satz „Alles ist in Santiago zurückgeblieben, mein Anfang und mein Ende“ trifft gerade nicht auf deren Biographien zu. Auch die Strategie, das Exil als „Zwischenraum“ zu betrachten, als Etappe, die irgendwie zu überwinden ist, um nach der

---

8 Selbstverständlich gab es ExilantInnen, die andere Wege gefunden haben. Davon gibt es aber in der wichtigsten kulturellen Ausdrucksform des Exils kaum Zeugnisse. In *Palimpsesto*, der LP Inti-Ilimanis nach *Canción para matar una Culebra*, findet sich ein Lied, in dem eine Reflexion über das Leben im Exil zu finden ist, die das Thema der Alltäglichkeit behandelt. Bezeichnenderweise ist *Da una finestra aperta* jedoch auf italienisch, als müsste die Sprache gewechselt werden, um Sätze zu sagen wie „ma cosa fa nel mercato mio figlio giocherellando in italiano?“ oder „lo volevo partire/partire non è permesso/in tanto farò del vostro il mio tempo.“

Rückkehr wieder zum Leben zu erwachen, ist naheliegend und sie wurde auch sehr oft gewählt. Sie impliziert aber eine Gewalt gegen die zweite Generation, die wir rekonstruieren können, wenn wir das bisher Gesagte zusammenfügen.

Zunächst ist festzuhalten, dass der Rückgriff auf die eigene Kultur durch die Exilgemeinschaft ihren Kindern ermöglichte, eine Identität zu erlangen, die sie in Einklang mit ihren Familien brachte und die ihnen auch durch ein Umfeld abverlangt wurde, dass sie mit großer Selbstverständlichkeit als „Ausländer“ betrachtete. Doch dieser Prozess endete nicht im Erlernen der Sprache, der Tänze und Lieder oder Teilen einer Eigenart, die wir als „chilenisch“ bezeichnen können.<sup>9</sup> Er bedeutete auch die Identifikation mit den Inhalten und Werten, die diese Kultur vermittelte und die so wichtig für die erste Generation waren. Das Problem jedoch, das entsteht, wenn eine Gemeinschaft die Gegenwart als nichtig definiert, ist unausweichlich. Für die Kinder des Exils war weder das Brot, noch der Regen oder der Fluss, der durch ihre Stadt floss, fremd. Die Jugendlichen mussten nicht nach Santiago, um sich zu verlieben, die Adoleszenz war alles andere als das Nicht-Leben, als welches das Exil vom Großteil der Elterngeneration wahrgenommen und vermittelt wurde. Aussagen wie „ich kehre zurück, um zu leben“, „ich existiere nicht“, „ich werde wiedergeboren“ reduzieren das Leben außerhalb Chiles auf ein Nichts, das höchstens aus „Asche und Wunden“ besteht. Und in ihrem Wunsch, so zu sein wie die Erwachsenen im allgemeinen und ihre Eltern insbesondere, hat ein großer Teil der zweiten Generation sowohl die Mission der Rückkehr als auch dieses Verhältnis zur eigenen Erfahrung verinnerlicht.

Somit beginnt das Exil, eine eigene Subjektivität zu produzieren. Es ist klar, dass die Annullierung der eigenen Erfahrung nichts mit dem zu tun hat, was die erste Generation ihren Kindern vermitteln wollte, noch dass dies von Letzteren bewusst wahrgenommen wird. Aber in der Bemühung, ihnen ihre chilenischen Wurzeln lebendig zu erhalten, öffnet sich der Spalt, durch den die Verarbeitung des Traumas der Eltern ins Unterbewusstsein der Kinder sickert. Während das Exil die erste Generation von ihrer Vergangenheit trennt, indem es sie von ihrem Territorium verbannt, trennt es die zweite Generation von ihrer Geschichte, indem es das Territorium entwertet, in welchem sie ihre Erfahrung lebt.

Die unausweichliche Wirkung, die vom Exil auf das Leben der Einzelnen ausgeht, besteht also in der Spannung, die es zwischen der affektiv-familiären Erinnerung und der alltäglichen Erfahrung, die an den Ort des Exils gebunden ist und die wir hier territoriale Erinnerung nennen wollen,

---

9 Dies wurde sehr deutlich im Workshop, der diesem Text zugrunde liegt. Während der Arbeit an *Vuelvo*, stellte sich heraus, dass ein Teil der Leute gewisse Passagen als »pathetisch« empfand, was von einem anderen vehement verneint wurde. (Die einen waren „Deutsche“, die anderen hatten „Exilhintergrund“, sie dürfen raten, wer welche Position vertrat.) Das Interessante bei der Sache ist, dass hinter dieser harmlosen Anekdote die Tatsache steckt, dass die Kinder des Exils eine erkennbare Sensibilität gegenüber bestimmten kulturellen Signalen entwickeln konnten, auch wenn sie in einem Umfeld aufgewachsen waren, dass die gleiche Information anders interpretierte.

etabliert. Der spiralförmige Konflikt, in dem sie sich befinden, endet auch nicht nach der »Rückkehr« nach Chile. Für die zweite Generation bedeutet sie nicht das vermeintliche Ende des Exils im Sinn einer Aufhebung seiner Wirkung. Viel mehr beginnt nun ein inneres, individuelles Exil deutlich zu werden, das in der Verneinung der eigenen Erfahrung wurzelt. Solange nicht beide Erinnerungen akzeptiert werden, ohne sie gegeneinander auszuspielen, wirken die Kräfte des Exils uneingeschränkt weiter.

\*

Roberto und sein Cousin Lino spielen im Garten mit Matsch. Es ist einer der letzten sonnigen Tage des Sommers 2013. Durch das offene Fenster höre ich, wie sie über eine Suppe beraten, die sie in einem alten Topf kochen wollen. „Tocino! Ok, Lino? Tocino?“ schlägt Roberto vor, aber Lino lehnt ab: „Das schmeckt mir nicht!“ Sie einigen sich auf Haifisch und Eis.

Nach einer Weile schallt es aus dem Hof: „Papa, i' muss Pipi!“

„Ya, vamos al Baño hijito!“

Wir überqueren die Diele und Roberto sagt: „Luz, Papa.“

Ich mache das Licht an, wir sind gut gelaunt, einfach so.

„Te pongo la cosa para sentarte en el baño?“

„Töpfchen, papa!“

„Ah, prefieres sentarte en la pelela mejor?“

„Ja, Töpfchen, papa!“

Er wird ungeduldig und macht Anstalten, es sich selber zu holen, weshalb ich beschließe zu erklären: „Si hijito, si te la doy al tiro, Töpfchen es en aleman, pero, ehh, nosotros hablamos en español y en español es pelela.“

Ich bin nicht sehr zufrieden mit der Erklärung, denn der Hinweis auf die Sprache erscheint mir zu abstrakt und wird ihn wahrscheinlich verwirren.

„Töpfchen, Papa!“

„Si, tu tienes razón hijito,“ – ich muss ein wenig schmunzeln angesichts seiner Hartnäckigkeit - „en aleman es Töpfchen, pero en Chile se dice pelela.“

Roberto betrachtet mich einen Moment, streckt den Kopf ein wenig nach vorne und sagt mit glockenklarer Stimme: „Fraaankfuuurt, Papa!“

Frankfurt/Santiago 2013-2014

## Literatur

Eichin, Pavel: „Der Klang der Utopie. Lieder und Gemeinschaft im Chile der Unidad Popular“, in: Baer, W. /Dellwo, K.-H. (Hrsg.): *Bibliothek des Widerstands, Bd. 28: Salvador Allende und die Unidad Popular*, Hamburg 2013, S. 267 – 301.

Gelman, Juan: *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, Barcelona – Madrid 2009.

Said, Edward W.: „Reflections on Exile“ in: *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2001, S. 173 -187.