



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Literarische Zensur in Kuba:
Reinaldo Arenas und Guillermo Cabrera Infante“

Verfasserin

Corinna Kirchmeier

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danksagung

Eingangs möchte ich mich bei all jenen bedanken, die zur Realisierung meiner Diplomarbeit beigetragen haben.

Zunächst bedanke ich mich bei meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Nibert Bachleitner, der mich in kompetenter Weise fachlich betreut hat und mir stets tatkräftig zur Seite stand.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, Christine und Franz Kirchmeier, für ihren fortwährenden Beistand, ihre Bemühungen und Unterstützung in jeglicher Hinsicht, aber auch ihre Geduld während meiner gesamten Ausbildungszeit.

Ebenso sei meinem Freund, Robert Bartonek, gedankt, der zusammen mit mir eine Reise nach Kuba angetreten hat, welche für den Fortschritt meiner Arbeit von unermesslicher Bedeutung war, und mir auch sonst immer geduldig zur Seite stand. Nicht zuletzt danke ich all meinen Freunden dafür, dass sie mich immer wieder motiviert und in meinem Vorhaben bestärkt haben.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	1
1. Zensur nach Beginn der Kubanischen Revolution im Jahr 1959	4
1.1 Kurzer Überblick über die Geschichte der literarischen Zensur vor 1959	4
1.2 Organisation der Zensur	6
1.2.1 Gründung diverser staatlicher Institutionen	9
1.2.2 Literarische Wettbewerbe	11
1.2.3 Talleres Literarios / Literaturwerkstätten	12
1.2.4 Verlagswesen in Kuba	13
1.2.5 Geförderte revolutionäre Literatur	17
1.2.6 Kontrolle der Kommunikationsmedien	19
1.3 Die neue Rolle von Intellektuellen und Künstlern	23
1.3.1 Castros „Palabras a los intelectuales“	23
1.3.2 Der Erste Kongress für Erziehung und Kultur	26
1.3.2.1 Der Fall Herberto Padilla	28
1.3.3 Weitere Kongresse & Vorschriften	30
1.3.4 Diskriminierung homosexueller Schriftsteller	31
1.3.4.1 Virgilio Piñera	34
1.3.4.2 José Lezama Limas „Paradiso“	37
1.3.5 Selbstzensur	41
1.3.6 Massenemigration als Folge der Unterdrückung	42
1.3.7 Neuere Tendenzen in der kubanischen Kulturpolitik	45
2. Zwei Beispiele literarischer Zensur in Kuba	50
2.1 Reinaldo Arenas	50
2.1.1 „El mundo alucinante“	59
2.1.2 „El palacio de las blanquísimas mofetas“	65
3.1.2 „Otra vez el mar“	72
2.2 Guillermo Cabrera Infante	82
2.2.1 „Tres tristes tigres“	86
2.2.2 „Vista del amanecer en el trópico“	97

3. Resümee.....	99
4. Bibliographie.....	102
5. Abbildungsverzeichnis	110
6. Anhang	111

0. Einleitung

„Kultur ist nicht von sich aus da. Kultur bedarf der Anstrengung von einzelnen, von Gruppen, aller, die daran teilhaben wollen. Kultur lebt von Mitteilung.

Der Dichter, der seine Gedichte nicht unter die Leute bringt, der Schriftsteller, dessen Bücher niemand druckt, der Filmemacher, der seinen Streifen nicht zeigen kann, der Liedersänger, der nicht singen darf, der Instrumentalist, dessen Instrument verboten ist, der bildende Künstler, dessen Werk keiner sieht, der Dirigent, dessen Interpretation dem Publikum nicht zu Gehör kommt, der Journalist, dessen Meinung nicht veröffentlicht wird, sie sind in der allgemeinen Kultur nicht vorhanden. Nur das Vermittelte, das allgemein Zugängliche macht Kultur aus. Das Verbotene, Verhinderte, Verdrängte, Abgesetzte, nicht Genehmigte ist zwar Bestandteil des Kulturprozesses, nicht aber wahrnehmbare Kultur, die alle etwas angeht und mit der alle sich auseinandersetzen können.“¹

Mit diesem Aspekt, nämlich dem Verbot von Kultur und im Speziellen der literarischen Zensur, möchte ich mich in meiner Diplomarbeit auseinandersetzen.

In der Erklärung der Menschenrechte wird jedem Individuum die Freiheit der Meinungsäußerung zugesprochen und somit auch die freie Rede in verschiedenen Medien gewährleistet. Das Phänomen der Zensur, welches häufig in Verbindung mit autoritären Systemen zu finden ist und hierbei als Kontrollmechanismus fungiert, unterminiert jenes Grundrecht in verschiedener Art und Weise. Durch gezielte Maßnahmen, wie Verbot, Streichungen und Kürzungen oder sogar Verfolgung und Arrest wird die Zensur unter Berufung auf eine strenge Ideologie fortgeführt.

Obgleich die gesamte Gesellschaft davon betroffen ist, sind es doch vor allem Schriftsteller, Journalisten oder andere Produzenten künstlerischer Werke, welche unter dieser Einschränkung am meisten zu leiden haben. Sie können sowohl von staatlicher Zensur - meist dadurch gesichert, dass der Staat sämtliche Kommunikationsmedien kontrolliert und für Propagandazwecke nutzt - als auch von Selbstzensur zum eigenen Schutz betroffen sein.

Ziel meiner Diplomarbeit ist es, das Phänomen Zensur anhand des Staates Kuba darzustellen und vor allem die Vorgehensweise der Autoritäten zu dokumentieren, beginnend mit der Zeit nach der Kubanischen Revolution 1959 und der Machtübernahme Fidel Castros.

Mein Interesse für das Thema Zensur entstand im Zuge eines Seminars mit dem Titel „Literarische Zensur“, gehalten von Herrn Prof. Bachleitner im Sommersemester 2008 an der Universität Wien, in dem wir uns mit Literatur und Zensur im Allgemeinen befassten. Meine

¹ Dericum 1980, 13

Wahl fiel auf Kuba, da ich seit einigen Semestern Romanistik in Wien studiere und in vielen Lehrveranstaltungen die Problematik dieser Insel diskutiert wurde. Die Aktualität des Themas war ebenfalls ein ausschlaggebender Faktor, mich für diese Materie zu entscheiden. Denn obgleich der Beginn der kubanischen Revolution bereits vor über fünfzig Jahren stattfand, sind in Kuba immer noch keine Meinungs-, Versammlungs- und Informationsfreiheit oder andere Menschenrechte gegeben beziehungsweise nur stark eingeschränkt vorhanden. Da die kubanische Regierung das Medienmonopol des Landes unterhält, ist es unabhängigen Journalisten oder Intellektuellen nahezu unmöglich, ihre Ansichten frei zu äußern, ohne das Verbot all ihrer Werke oder eine Gefängnisstrafe zu riskieren. Wie ich aus eigenen Erfahrungen berichten kann, werden sämtliche Schriften zensurierter Autoren im Buchhandel nicht angeboten.

Diese Tatsachen veranlassten mich, meine Diplomarbeit zu dieser interessanten Thematik zu verfassen, mit dem Ziel, einen übersichtlichen Einblick in die vorherrschenden Zensurpraktiken in Kuba zu geben.

Ich werde mich dem Aspekt der literarischen Zensur in Kuba aus zwei Richtungen nähern: Zuerst wird ein ausführlicher Überblick über das System der Zensur von 1959 bis heute gegeben, wobei ich auf den Zensurapparat selbst, die Organisation durch die Gründung diverser staatlicher Institutionen sowie die Kontrolle der Kommunikationsmedien, aber auch die Förderung von revolutionärer Literatur mit entsprechendem ideologischem Hintergrund, näher eingehen werde. Davor werde ich jedoch noch einen kurzen Überblick über die Geschichte der literarischen Zensur in Kuba geben, um aufzuzeigen, dass Zensur immer schon Bestandteil des täglichen Lebens war und dieses Land in seiner gesamten Entwicklung von autoritären Systemen und einer davon ausgehenden Repression geprägt ist.

Ein anderes wesentliches Element sehe ich in der Rolle von Künstlern, Schriftstellern und Intellektuellen, welche insbesondere durch Castros Ansprache „Palabras a los intelectuales“, aber auch den ersten Kongress für Erziehung und Kultur sowie weitere Versammlungen festgelegt wurde. Hierbei darf die Diskriminierung homosexueller Schriftsteller sowie das Verbot von Werken mit homoerotischen Themen, als wesentliches Instrument der Vorgehensweise nicht außer Acht gelassen werden. Deshalb werde ich in einem Punkt näher drauf eingehen und zur Verdeutlichung Virgilio Piñeras Leben und José Lezama Limas Werk „Paradiso“ heranziehen.

Ein kurzer Einblick soll auch in die Thematik der Selbstzensur gegeben werden, da der Druck und sogleich Zwang hinsichtlich der Rücksichtnahme auf die Zensur stets fest in den Köpfen

der Autoren verankert ist. Mit anderen Worten, Zensur hat immer Auswirkungen auf den Prozess des Schreibens und hinterlässt ihre Spuren im künstlerischen Werk. Obgleich einige Schriftsteller sich mit den vorherrschenden Einschränkungen arrangierten, konnten viele die Repressionen nicht ertragen und wählten die Emigration als Ausweg. So soll eine kurze Übersicht der unterschiedlichen Emigrationsphasen aus Kuba eine Ergänzung darstellen, bevor ich auf die neueren Tendenzen in der kubanischen Kulturpolitik näher eingehe.

Aufbauend auf diesem Hintergrundwissen erfolgt die Beschäftigung mit zwei zensurierten Autoren, Reinaldo Arenas und Guillermo Cabrera Infante.

Nach einem kurzen Überblick über das Leben dieser Schriftsteller werde ich auf einige ihrer zensurierten Werke näher eingehen. Bei Reinaldo Arenas handelt es sich um die Romane „El mundo alucinante“, „El palacio de las blanquísimas mofetas“ und „Otra vez el mar“ und bei Guillermo Cabrera Infante werde ich mich mit „Tres tristes tigres“ und „Vista del amanecer en el trópico“ befassen. In diesen ausgewählten Werken gilt es, neben einer allgemeinen Einführung in den Text, verschiedene Faktoren aufzuzeigen, die schlussendlich zum Verbot geführt haben.

Den Abschluss bildet ein Resümee über die wichtigsten Erkenntnisse, die ich während meiner Arbeit gewonnen habe, und soll eine Art Zusammenfassung über die eingeführten Zensurpraktiken in den 50 Jahren nach der Revolution darstellen.

1. Zensur nach Beginn der Kubanischen Revolution im Jahr 1959

1.1 Kurzer Überblick über die Geschichte der literarischen Zensur vor 1959

Die Geschichte der Zensur in Kuba beginnt bereits lange Zeit vor der Revolution im Jahr 1959. Schon im 19. Jahrhundert zeigte sich eine starke Sensibilität gegenüber Kritik am System, und Selbstzensur war ein fester Bestandteil im Leben von Schriftstellern und anderen Künstlern. Als Beispiel ist der Dichter und Reformler Gabriel de la Concepción Valdés zu nennen, welcher unter dem Pseudonym Plácido publizierte. In seinen Gedichten pries er den kubanischen Nationalismus und zog den Rassismus ins Lächerliche. Aufgrund seiner politischen Ansichten kam er mehrmals ins Gefängnis, bevor er schließlich 1844 zum Tode verurteilt wurde.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts konnte die Presse ihren politischen Journalismus relativ frei ausüben, doch auch wenn die offizielle Zensur nur in geringem Maße vorhanden war, spielte die Selbstzensur stets eine wesentliche Rolle.

In den Jahren 1820-1823 fand sich eine Gruppe von Zeitungsherausgebern zusammen, mit der Intention, sich gegen die Autoritäten zu richten und ihre eigene Meinung von freien Wahlen sowie Pressefreiheit zu vertreten. Die Kampagne wurde sofort niedergeschlagen, und es folgten fünf Jahre strenger Zensur. Erst 1828 wurde die kubanische Presse wiederbelebt und Kritik an sozialen Umständen als Möglichkeit des indirekten Angriffs auf die koloniale Ordnung wahrgenommen.

Im Jahr 1840 wurde die Meinungsfreiheit erneut eingeschränkt. In diese Zeit fällt der Zensurfall von Gertrudis Gómez Avellaneda, deren Werke „Sab“ (1841) und „Dos mujeres“ (1842) nicht erlaubt wurden, da sie sich in beiden gegen die Sklaverei stellte und feministische Ideen unterstützte.² In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts waren vor allem in Arbeiterzeitungen wie *La Aurora* immer wieder leise Proteste zu finden, die sich gegen die schlechten Lebensbedingungen der Arbeiter richteten und mehr Rechte einforderten. Nach dem erfolglosen Unabhängigkeitskampf (1895-98) kam Kuba im Jahr 1899 unter eine US-militärische Besatzung, bevor 1902 die unabhängige Republik Kuba ausgerufen wurde. Unter der korrupten Regierung von José Miguel Gómez (1908-12) herrschte wiederum strikte

² Vgl. Perivolaris 2001, 604-605

Zensur und Unterdrückung, ebenso wie unter der Herrschaft von Gerardo Machado, welcher 1924 zum Präsidenten gewählt wurde.

1952 begann die Diktatur von Fulgencio Batista, was im Bereich der Kunst wieder Selbstzensur und Exil zur Folge hatte. Während in dieser Zeit *Hoy*, die Zeitschrift der Kommunistischen Partei, eingestellt wurde, existierten jedoch weiterhin 28 Tageszeitungen und 70 Magazine. Die Zeitschrift *Bohemia* brachte sogar eine Serie von Anti-Batista Artikeln heraus, welche von Fidel Castro selbst verfasst wurden, und *Zig-Zag* publizierte Cartoons, die sich ebenfalls gegen Batista richteten.

Mit dem Jahr 1959 begann Fidel Castro die Herrschaft über Kuba zu übernehmen und die Ausmaße der Zensur erreichten einen neuen Höhepunkt.³

³ Vgl. Perivolaris 2001, 605-606

1.2 Organisation der Zensur

Nach dem Sieg Castros gewannen die Castristen und die von ihnen geförderten Kommunisten 1959 auch bei den Gewerkschaftswahlen. So erlangte die Regierung Einfluss auf die staatlichen Betriebe. Durch die Proklamation des marxistisch-leninistischen Charakters der Revolution im Jahr 1961 schien der Entwicklungskurs des Regimes festgelegt und eine Veränderung beinahe unmöglich. Jeder, der sich gegen den Kommunismus aussprach oder Kritik an der kubanischen Politik übte, wurde von Castro als konterrevolutionär abgestempelt. Widerstand wurde durch Waffengewalt unter Kontrolle gebracht und tausende Oppositionelle wurden verhaftet. Primäre Aufgabe des Staates war es, seine Bewohner vor schädlichen Einflüssen aus dem Ausland zu schützen und sie auf den richtigen Weg zu führen.

Die Tatsache, dass die Regierung immer deutlicher kommunistische Diskurse startete, wirkte sich auch auf den kulturellen Sektor stark aus. So bekamen Mitglieder der führenden Partei Schlüsselpositionen in allen kulturellen Institutionen, und bald wurden erste Maßnahmen gegen die Intellektuellen und Künstler Kubas ergriffen. Die Künstler hatten sich Castros Devise „Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada“⁴ anzupassen.

Einerseits startete er eine Alphabetisierungskampagne. Es entwickelte sich ein neues Sekundarschulwesen, wobei alle Kinder die allgemeinbildende, polytechnische und eng mit produktiver Arbeit verbundene Schule mit Abschluss der sechsten Klasse besuchten, und die Universität wurde für alle Kubaner frei zugänglich. Dies stellte eine große Leistung dar, denn nach 1959 mussten 70 % der Schulen neu gebaut und dementsprechendes Lehrpersonal ausgebildet werden. Andererseits ging die Autonomie der Universität verloren, private und konfessionelle Bildungseinrichtungen wurden geschlossen und Studentenmilizen entstanden. Castros Ansicht nach sollte der neue Kubaner Ingenieur, Mediziner oder Agronom werden. Geistes- sowie Sozial- und Rechtswissenschaften betrachtete er als wenig nützlich. So wurde 1971 die Philosophische Fakultät der Universität Havanna faktisch geschlossen.⁵

Bei der ökonomischen Bildungsauffassung mussten die Prioritäten der Ausbildung neu gesetzt und nach den Bedürfnissen des Staates ausgerichtet werden. Die Alphabetisierungskampagne kann als erste revolutionäre Massenmobilisierung betrachtet werden, da zum ersten Mal ein Großteil der Kubaner aktiv an einer revolutionären Aufgabe

⁴ Castro 1961, 205

⁵ Vgl. Zeuske 2004, 218-219

teilnahm. An den Kampagnen gegen den Analphabetismus wirkten nicht nur Lehrpersonen, sondern auch Hausfrauen und Arbeiter mit, welche meist an ihrem Arbeitsplatz oder in den Pausen anderen Kubanern Lesen und Schreiben beibrachten. Mit der Alphabetisierung ging auch die politische Bewusstseinsbildung einher, und mit der Schrift wurden die revolutionären Ideale vermittelt.

Abgesehen von der Alphabetisierung spielten jedoch auch andere Fortbildungsprogramme eine große Rolle, denn viele Arbeiter und Bauern, welche nun der Schrift mächtig waren, nahmen an den verschiedensten Weiterbildungskursen teil. Vor allem im Bereich der Landwirtschaft zeigte sich ein großer Bedarf an qualifizierten Fachleuten. Viele nutzten die Gelegenheit, neben ihrem Beruf den Primarschulabschluss zu absolvieren oder berufsspezifische Kurse zu besuchen. Neben der allgemeinen Verbesserung des Unterrichts für Kinder war vor allem eine völlige Neuorganisation der Erwachsenenbildung unumgänglich, um das Land neu zu formatieren.⁶

Die veränderten sozialen, politischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten wirkten sich auch auf die Auffassung von der Rolle der Kultur aus und schrieben ihr vor allem die Erziehung der Massen zu, welche als Voraussetzung für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft angesehen wurde. Laut Franzbach erfuhr die kubanische Literatur nach 1959 somit einen entscheidenden Wandel, insofern, als dass einerseits die Alphabetisierungskampagne und der bessere Zugang zur Bildung eine höhere Leserzahl bewirkten, die nun auch Zugang zu Literatur forderten, andererseits Systemkritik sowie andere Themen, die sich mit den Ideen der kubanischen Revolution nicht vereinbaren ließen, nicht erlaubt waren, und so ein Großteil der kubanischen Wirklichkeit in den Werken ausgeblendet werden musste. Die kubanische Revolution erklärte Literatur zur Staatssache, und so hatten sich alle Schriftsteller und andere Künstler an die vorgegebenen Richtlinien zu halten. Kultur und Literaturschaffen sollten nicht mehr nur einer schmalen Bildungselite vorbehalten sein, sondern der gesamten kubanischen Bevölkerung dienen.⁷

Generelles Ziel war es, die kubanische Geschichte neu zu überarbeiten und sie aus einem sozialistischen Blickpunkt darzustellen, während gleichzeitig sichergestellt werden sollte, dass jedem Kubaner der Zugang zu allen kulturellen Einrichtungen und Produktionen ermöglicht wurde. Kunst und Literatur bekamen eine nie zuvor dagewesene Bedeutung und wurden daher vom Staat gefördert. Texte sollten die Ideen und Ideale der Revolution

⁶ Vgl. Franzbach 1984, 31ff

⁷ Vgl. Franzbach 1988, 23

reflektieren und sie somit unterstützen. Werke, die diese Forderung nicht erfüllen konnten oder wollten und an der Revolution und deren Gedankengut Kritik übten, kamen auf den Index der verbotenen Bücher und wurden nicht publiziert.

Folglich kam es zu einer Spaltung des gesamten Kulturmilieus, und es entstand eine scharfe Trennung zwischen Befürwortern und Gegnern der kubanischen Revolution. Während einige Intellektuelle sich Castros Linie anpassten und Werke im Sinne der Revolution verfassten, weigerten sich andere zu kooperieren und wandten sich gegen die sozialistischen beziehungsweise kommunistischen Ideen. Nicht in der Lage, ihre Werke und Ideen in der Öffentlichkeit preiszugeben, schmuggelten viele ihre Schriften aus Kuba, um sie im Ausland zu veröffentlichen.⁸

So profitierten zwar einige von der kubanischen Revolution und ihrer Loyalität zur Regierung, konnten ihre Werke publizieren und genossen somit Anerkennung und die Vorteile ihrer Bekanntheit, doch andere mussten schwierige Zeiten ertragen, in denen sie keine offizielle Möglichkeit fanden ihre Werke zu publizieren und öffentlichen Diskriminierungen ausgesetzt waren.

In ihrem Buch zeigt Howe auf, dass sämtliche Figuren des öffentlichen Lebens nach einer Tat beziehungsweise Stellungnahme gegen Castro und die Regierung vom öffentlichen Leben ausgeschlossen wurden, ihre Position verloren und erst Jahre später wieder rehabilitiert wurden. Als Beispiel sei hier Antonio Benítez Rojo genannt, der 1970 seinen Posten als Direktor der Bibliotheksabteilung von *Casa de las Américas* verlor und erst sechs Jahre später als Direktor des Centers für Karibische Studien wieder eingestellt wurde. Eduardo Heras León, aufgrund seines Buches „Los pasos en la hierba“ von seiner Position im Verlagswesen von *El Caimán Barbudo* abgesetzt, wurde ebenfalls erst Jahre später rehabilitiert. Antón Arrafat, ausgeschlossen wegen seines Dramas „Los siete contra Tebas“, bei welchem ihm vorgeworfen wurde, Kritik an Raúl Castro zu üben, konnte erst 1984 wieder ein Werk publizieren, nämlich den teils autobiographischen Roman „La caja está cerrada“, obgleich dieser bereits 1970 fertig gestellt war.⁹

Mit diesen Beispielen sollen nur einige von vielen Fällen von Zensur aufgezeigt werden, sie sollen einen Einblick in die gebräuchliche Vorgangsweise der Regierung geben.

⁸ Vgl. Howe 2004, 5

⁹ Vgl. Howe 2004, 24

1.2.1 Gründung diverser staatlicher Institutionen

Durch die Gründung verschiedener Institutionen beziehungsweise Betriebe, wurde ein passender Rahmen für den Kulturbereich geschaffen, dessen Grenzen klar festgelegt waren.

Kurze Zeit nach dem Sieg der Revolution gründete César Escalante, ein einflussreicher Kommunist, die Zensurorganisation *Comité de Orientación Revolucionaria*. Ab diesem Zeitpunkt begannen systematische Verfolgungen von Oppositionellen, aber vor allem Künstlern und auch Homosexuellen. Viele kamen zur Unterstützung der wirtschaftlichen Produktion in Gefängnisse oder Arbeitslager. Wenigen gelang es zu flüchten, und die meisten führten ihre Arbeit unter starker Selbstzensur fort.¹⁰

Weitere wichtige Institutionen bei den Zensurmaßnahmen waren das Ministerium für Kultur und *Casa de las Américas*. Dieses Verlagshaus wurde kurz nach dem Sieg der Revolution im April 1959 gegründet, dient bis heute dem internationalen Kulturaustausch und wird von Fidel Castro als ideale Kulturinstitution angesehen. Jährlich werden mehr als 10.000 Werke, darunter Romane, Kurzgeschichten und Gedichtbände publiziert. Es werden jedoch nicht nur Literaten gefördert, sondern auch Künstler, die im Bereich der Musik und Photographie tätig sind. Außerdem organisieren sie internationale Seminare zu journalistischen und künstlerischen Themen sowie Konzerte und Festivals.¹¹

Die Gründung von *Casa de las Américas* muss als Teil des Begehrens, aus der kulturellen Isolation auszubrechen, die mit der Wirtschaftsblockade einherging, angesehen werden. Es sollte ein kultureller und intellektueller Dialog mit jenen lateinamerikanischen und karibischen Ländern, die nicht im Wirtschaftsembargo involviert waren, eingeleitet werden.¹²

Casa de las Américas ist außerdem jener Verlag, der den ältesten literarischen Wettbewerb auf Kuba austrug, und zwar im Jahr 1959, um dem Wunsch nach der Öffnung der literarischen Abteilung zu entsprechen. Bis heute gibt *Casa de las Américas* den begehrten lateinamerikanischen Literaturpreis heraus, organisiert kulturelle Veranstaltungen sowie literarische Wettbewerbe und verfügt über ein Dokumentationszentrum. Die gleichnamige Bibliothek besitzt mehr als 80.000 Bücher sowie audiovisuelles Material. Außerdem werden von der Institution die Zeitschrift gleichen Namens und verschiedene Buchreihen herausgegeben.¹³

Roberto Fernández Retamar, Direktor von *Casa de las Américas*, schuf in seiner Amtszeit seit 1986 einen wesentlichen Trend, nämlich jenen der traditionellen Poetik, wobei die Techniken,

¹⁰ Vgl. Perivolaris 2001, 606-607

¹¹ Vgl. Carty 1990, 135-136

¹² Vgl. Smorkaloff 1997, 75

¹³ Vgl. Franzbach 1988, 24

Themen und Sprache der westlichen Kultur strikt abgelehnt und stattdessen jene der Revolution eingesetzt werden. Dies soll wesentlich zur kollektiven Erfahrung beitragen, da die Poeten auf ihre individuellen künstlerischen Vorlieben verzichten, um sich und ihr Werk ganz der Masse hinzugeben.¹⁴

Des Weiteren entstanden neue Institutionen, wie die *Comités de Defensa de la Revolución*, eine Wach- und Kontrollinstitution, oder die *Asociación de Juventud Revolucionaria*.

Auch Künstler und Schriftsteller organisierten sich in der 1961 gegründeten *Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)*, in deren Obhut auch die meisten Verlagshäuser kamen. Diese Vereinigung diente anfangs vor allem dazu, den Status der Schriftsteller zu verbessern und sie in die Gesellschaft zu integrieren, was vorher nicht der Fall gewesen war. Literarische und andere künstlerische Werke sollten gefördert und die Verbindung zum Publikum sichergestellt werden. Die verfügbaren Ressourcen wurden vermehrt, Publikationen vereinfacht und Schriftsteller als gleichwertige Bürger anerkannt.¹⁵

Das Institut gibt außerdem bis zum heutigen Tag diverse Zeitschriften heraus, veranstaltet Ausstellungen, schreibt Literaturpreise aus und besitzt nebenbei noch einen eigenen Verlag. Die Mitglieder der Institution wurden zunächst in die Bereiche Literatur, bildende Künste, Theater, Musik, Film, Ballett und Tanz eingeteilt, zu denen 1977 noch szenische Künste, Kino, Fernsehen und Radio hinzukamen.¹⁶

Neben diesen neuen Chancen und Vorteilen für kubanische Schriftsteller und Künstler entstanden jedoch auch einige Einschränkungen. Unter der Leitung von Nicolás Guillén wurden Grenzen festgelegt, innerhalb derer sich Autoren und Künstler zu bewegen hatten. Alle Schriftsteller waren verpflichtet, die Revolution zu unterstützen und in ihren Werken nur positiv über die Regierung und ihre Mitglieder zu schreiben sowie durch die Schaffung literarischer Texte die Verbindung zum Publikum zu fördern.

„Die Schaffung der UNEAC markierte den Beginn eines Institutionalisierungsprozesses der Kultur, der sich ab 1968 beschleunigte und im Ersten Nationalkongress für Erziehung und Kultur gipfelte, der im Mai 1971 stattfand. Es entbrannte eine heftige Debatte über die künstlerische Freiheit, die Werte der modernen Kunst und die Rolle der Intellektuellen in der neuen sozialistischen Gesellschaft, an der nicht nur kubanische Intellektuelle, sondern auch lateinamerikanische beteiligt waren, welche die Kubanische Revolution unterstützten und sie als erstes Kapitel der in „Unserem Amerika“ bevorstehenden Revolution ansahen. Die umfangreiche polemische Literatur, die diese Diskussionen hervorbrachte, zeigt eindeutig, dass zumindest bis 1968 (die in diesem Jahr erfolgte Auszeichnung von Herberto Padillas

¹⁴ Vgl. Howe 2004, 22

¹⁵ Vgl. Smorkaloff 1997, 75f

¹⁶ Vgl. Zeuske 2004, 202-203

Aus dem Spiel und Antón Arrufats *Sieben gegen Theben* im Literaturwettbewerb der UNEAC kennzeichnete den Punkt der höchsten Spannung zwischen Intellektuellen und Staat nach 1959) unter den Obengenannten die Verteidigung dessen vorherrschte, was Breton „eine unabhängige revolutionäre Kunst“ nannte.“¹⁷

Obgleich die Werke von Padilla und Arrufat mit einer Vorbemerkung versehen wurden, welche die Ablehnung aufgrund der antirevolutionären Ideologie beinhaltete, wurden sie veröffentlicht. Danach nahm der Spielraum für Intellektuelle und deren freie Meinungsäußerung sowie ihren künstlerischen Ausdruck unerkennbar ab und gipfelte 1971 in dem Fall Padillas, der Schließung der Philosophischen Fakultät in Havanna sowie der Zeitschrift *Pensamiento Crítico* und dem Ersten Nationalkongress für Erziehung und Kultur.¹⁸

Mit der Einrichtung des Kulturministeriums im Jahr 1976, geleitet von Armando Hart, begann eine Art Auflehnung gegen die ideologischen Autoritäten im kulturellen Sektor. In allen Bereichen der Kunst regte sich erstmals Widerstand gegen die vorgeschriebenen Bestimmungen im Kulturbereich, und Künstler sowie Intellektuelle vertraten öffentlich ihre Meinung, dass die in Kuba produzierte Kunst nicht nur durch die ideologischen Apparate des Staates erfolgen sollte.¹⁹

1.2.2 Literarische Wettbewerbe

Der Ausdruck „Red Desert“ muss als Schlüsselbegriff für die zunehmende intellektuelle Unzufriedenheit bezüglich der eingeschränkten und kontrollierten künstlerischen Produktion angesehen werden und ist gleichzeitig Resultat der 1967 von der UNEAC und 1968 von *Casa de las Américas* ausgetragenen literarischen Wettbewerbe. Einige kubanische Intellektuelle lehnten sich gegen die Vorgaben zur Produktion von kommunistischer Kunst auf, sowie gegen die Einschränkung gegenüber experimenteller neuer Literatur und die immer mehr politisierten Standards, um einen literarischen Wettbewerb gewinnen zu können. Ihrer Meinung nach war der ausschlaggebende Punkt, um einen Preis zu bekommen, mehr die ideologische Brauchbarkeit für die Revolution als die literarische Qualität, wogegen sie sich wehren wollten.

¹⁷ Solar 2005, 30

¹⁸ Vgl. Solar 2005, 36

¹⁹ Vgl. Rojas 2005, 16f

Die *UNEAC* und *Casa de las Américas* kontrollierten die Auswahl der Jury, wodurch eine faire und unpolitische Entscheidung verhindert wurde. In nur kurzer Zeit gewann so die kubanische Bürokratie und die Staatsideologie Oberhand über die Intellektuellen, was unter anderem zum Verschwinden von kritischen Artikeln beziehungsweise provokanten literarischen Werken führte.

Die ausgetragenen Wettbewerbe der *UNEAC* und *Casa de las Américas* bevorzugten Werke in ideologischem Einklang mit den Ideen der Revolution, wodurch keine freien Wettbewerbe mehr möglich waren.

Wenn ein literarischer Bewerb zu „desierto“ mit der Bedeutung von „literarische Wüste“ erklärt wurde, bedeutete dies, dass kein Werk den Preis gewonnen hatte, weil keines es wert war diese Ehre zu erlangen. Zum Beispiel bezeichnete die Jury der *UNEAC* die Wettbewerbe von 1967 als „desiertos“ und erwähnte lediglich Reinaldo Arenas Roman „El mundo alucinante“ und Nancy Morejón´s „Richard trajo su flauta y otros argumentos“.²⁰

So benannten die jungen unkonventionellen Intellektuellen ihre Misere nach Michelangelo Antonionis berühmtem Film „Red Desert“

„The dry, tongue-in-cheek image of the Red Desert conveys the paradox of a Cuban culture that became dehydrated during the revolutionary gush. Hence, Red Desert transcends the mere characterization of the literary competition to underscore Cuba’s star-crossed embrace with Soviet cultural policies. The desert is a dusty catalyst for a thirsty culture in the aftermath of sweaty political wrath; it also denotes a culture gone dry or awry and conjures an atmosphere where everything rare, subtle, and profound is desiccated. Officials bury culture deep in the desert sand as an ostrich buries its head, and lay to rest cultural sumptuousness.“²¹

Ab 1971 nahm die literarische Produktion stark ab, was unter anderem daran zu erkennen war, dass immer mehr Wettbewerbe mit einem „desierto“ endeten oder aber der Preis an ein ausländisches Werk verliehen wurde, obgleich er ursprünglich nur für kubanische Werke vorgesehen war.²²

1.2.3 Talleres Literarios / Literaturwerkstätten

Ein weiteres Instrument zur Förderung von Literatur waren die so genannten *talleres literarios*, das heißt Literaturwerkstätten, zu denen sowohl Schüler und Studenten als auch

²⁰ Vgl. Howe 2004, 27f

²¹ Howe 2004, 28

²² Vgl. Behar 2009, 14

Soldaten, Fabrikarbeiter und Bauern Zugang hatten. Sie trafen sich in regelmäßigen Abständen, um eigene literarische Versuche vorzustellen beziehungsweise zu diskutieren und gemeinsam von literarischen Vorbildern zu lernen.²³

Es wurden nicht nur sämtliche Gattungen gepflegt, sondern die Mitglieder nahmen gemeinsam an literarischen Wettbewerben teil. Hierbei lasen die Autoren vor einer Jury ihre Texte vor, und diese geben dazu Kommentare über positive Aspekte aber auch Verbesserungsvorschläge ab. So wurden in den letzten Jahrzehnten immer mehr Literaturpreise an Autoren vergeben, die ursprünglich aus solchen *talleres literarios* stammten. Gefördert und unterstützt wurden die Mitglieder dabei von literarischen Beratern, welche durch das gesamte Land reisten, um die angehenden Schriftsteller in ihrer Tätigkeit zu unterstützen.

Die ständig steigende Anzahl der Mitglieder in den *talleres literarios* forderte nach einiger Zeit eine neue Organisationsform, und so kam es schließlich zu einer Unterteilung zwischen *círculos de lectura*, in denen die Liebe zur Literatur geweckt werden sollte, und *talleres literarios*, welche diejenigen Kubaner besuchten, die selbst Texte verfassen wollten. Letztere wurden schließlich auf an die 200 *talleres municipales*, welche sich auf diverse Literaturgattungen spezialisierten, aufgeteilt, um eine bessere Betreuung seitens der *asesores literarios* zu gewährleisten.²⁴

1.2.4 Verlagswesen in Kuba

Einen wesentlichen Anteil bei der Organisation der Zensur in Kuba trug neben anderen Institutionen das Verlagswesen bei. Mit Beginn der Revolution ereigneten sich große Veränderungen hinsichtlich der Printmedien sowie allgemein der Verfügbarkeit von gedruckter Schrift. Um die Bildungskampagne durchführen zu können, stieg der Bedarf an Büchern und die Druckmöglichkeiten wurden erweitert.²⁵

Während vor 1959 nur ein elitärer Kreis Zugang zur Schrift gehabt hatte, wurde nach der Revolution mit Castros Bildungskampagne angestrebt, den Leserkreis auf die gesamte kubanische Bevölkerung auszuweiten. So wurde mit nur einer geringen Menge an Material und Ausrüstung versucht, eine große Anzahl an Büchern zu produzieren, um den steigenden

²³ Vgl. Franzbach 1984, 39

²⁴ Vgl. Franzbach 1984, 41f

²⁵ Vgl. Smorkaloff 1997, 73f

Bedarf abzudecken, der von Schulkindern bis hin zu Großeltern reichte.²⁶ Hans-Otto Dill und Hans-Jürgen Ille erläutern dies folgendermaßen:

„Diese Buchproduktion, die quantitativ bereits einen Vergleich mit manchen Industrieländern standhält und innerhalb der Entwicklungsländer eine Spitzenleistung darstellt, entwickelte sich jedoch nicht nur mit dem Bildungswesen, sondern für das Bildungswesen...“²⁷

So gab es einen sehr hohen Anteil an Schul- und Lehrbüchern, die produziert wurden und in den 60er und 70er Jahren etwa 50 Prozent der Titelproduktion sowie an die 60 Prozent der Gesamtauflage ausmachte.²⁸

Eine wesentliche Rolle spielte hierbei das nationale Verlagshaus, welches für sämtliche Drucke zuständig war.

Article Two. The General Directorship of the National Printing House will be in charge of printing:

- a) school books for the Public Schools and other schools annexed to the Ministry of Education.
- b) for those enterprises necessary to the administrative functioning of the Ministry.
- c) all books published by the Cultural Council.
- d) all other works contributing to the education and culture of the people, published by the Ministry of Education.²⁹

Aus diesem Zitat gehen bereits das bestehende Monopol sowie die daraus resultierenden Einschränkungen hervor.

Schon bald kam es zu einem Aussterben der kleineren Verlage, die meist kein Geld hatten, um überleben zu können, da staatliche Verlagshäuser den Autoren bessere Konditionen bieten konnten. So verloren die privaten Verlagshäuser schließlich gänzlich ihre Funktion und mussten sich mit dem Verkauf von Schreibwaren begnügen, bis 1968 die gesamte Privatindustrie verstaatlicht wurde.³⁰

So wurde 1965 *El Puente*, der Name eines teils unabhängigen Verlagshauses sowie einer Gruppe junger Künstler, deren Werke von diesem Verlag publiziert wurden, geschlossen.

²⁶ Vgl. Smorkaloff 1997, 77

²⁷ Dill / Ille 1986, 344

²⁸ Vgl. Dill / Ille 1986, 354

²⁹ Smorkaloff 1997, 83f

³⁰ Vgl. Smorkaloff 1997, 88f

Dieser Vorfall kann als Symbol für das Ende der unabhängigen Verlagshäuser und somit auch der künstlerischer Freiheit angesehen werden.³¹

Ziel war die absolute Kontrolle aller Kommunikationsmedien, angefangen von Artikeln in Zeitschriften oder Zeitungen über Belletristik bis hin zu Theaterstücken und Filmen.

Im Jahr 1967 erfolgte die Gründung des *Instituto Cubano del Libro*, einer zentralen Organisation aller Komponenten der Publikationsindustrie und somit einer neuen Kontrollinstanz für die Überwachung der literarischen Produktion in Kuba.

„In the same way that the National Printing House linked all the components of the material base for book publishing – existing print shops and presses – the Book Institute brought together all the publishing enterprises created by the Revolution.“³²

Demnach übernahm das *Instituto del Libro* die Funktionen des nationalen Verlagshauses, jedoch nicht mit dessen Unterabteilungen, sondern in diversen Serien, die hinsichtlich Genre, Inhalt oder Disziplin unterteilt waren, wie „Arte y Literatura“, „Ciencia y Técnica“, „Ciencias Sociales“, „Orbe“, „Gente Nueva“, „Pueblo y Educación“, „Ambito“ und „Ediciones de Arte“.³³

Dabei sollte von der Vorstellung des Buches als Ware abgegangen und die Grundidee vertreten werden, dass das Buch ein gesellschaftlicher Faktor sei. Diese Ansicht wurde ebenfalls als Begründung dafür genannt, das internationale Copyright nicht anzuerkennen und stattdessen alle Bücher, welche als nützlich angesehen wurden, auch ohne Berechtigung zu veröffentlichen. Folglich wurden diverse Werke aus aller Welt einfach nachgedruckt, ohne Lizenzgebühren zu bezahlen, wodurch sie der kubanischen Gesellschaft gratis zur Verfügung gestellt werden konnten. Erst im Jahr 1977 wurde eine gesetzliche Grundlage für ein Copyright geschaffen und somit die Rechte der Autoren geachtet.³⁴

Im Jahr 1976 wurde das Kulturministerium gegründet, um noch bessere Kontrolle über die kulturelle Produktion in Kuba erzielen zu können. Offiziell gestaltete sich die Aufgabe des Kulturministeriums darin, Künstler in ihrer Tätigkeit zu unterstützen, wobei die verschiedenen Publikationsgruppen des *Instituto Cubano del Libro* zu autonomen Verlagshäusern wurden, und es folglich zu einem Anstieg der publizierten Titel kam. Bereits

³¹ Vgl. Howe 2004, 7

³² Smorkaloff 1997, 116

³³ Vgl. Smorkaloff 1997, 116

³⁴ Vgl. Franzbach 1984, 14

ein Jahr zuvor hatte mit den Resolutionen des ersten Parteikongresses die Publikationsindustrie begonnen sich auszuweiten und zu entwickeln. So wurde das Kulturministerium schließlich gegründet, um Verantwortung für die Ausweitung aller Formen kultureller Aktivität zu übernehmen sowie die Infrastruktur zur Unterstützung der Literatur zu erweitern. Hierbei wurden zwei grundsätzliche Unterscheidungen getroffen:

I. *Editoriales de Cultura y Ciencia* (Kunst, Literatur, Sozialwissenschaften,...)

II. *Pueblo y Educación* (Publikation aller Lehrbücher von Grundschule bis Universitätslehrgängen).³⁵

Abgesehen von dieser Struktur existierten drei weitere unabhängige Verlagshäuser: *Ediciones Unión* der UNEAC, welche Werke ihrer Mitarbeiter sowie der Preisträger literarischer Wettbewerbe publizierten, *Ediciones Casa de las Américas*, die ihre eigene Kollektion veröffentlichten sowie Werke, die den jährlichen Literaturbewerb gewonnen hatten. Hierbei handelte es sich meist um lateinamerikanische beziehungsweise karibische Literatur sowie Literaturkritik. Zusätzlich veröffentlichten *José Martí Ediciones* kubanische Literatur in Übersetzung und ausländische Literatur mit kubanischen Themen.³⁶

Einige Jahre später wurden noch einige kleinere Verlagshäuser gegründet, wie zum Beispiel *Arte y Literatura*, welche ein breites Spektrum an Weltliteratur publizierten, *Gente Nueva*, ein Verlagshaus für Kinder- und Jugendliteratur sowie *Letras Cubanas*, gegründet 1977, um klassische und zeitgenössische kubanische Literatur herauszugeben.³⁷

Eines der Hauptprobleme der kubanischen Publikationsindustrie stellte der Mangel an Papier da. So wurden 1989 an die 4000 Titel produziert, wovon 60% Schulbücher waren. Im Jahr 1995 wurden hingegen bereits fünf Millionen Bücher gedruckt, von denen nur 20% für die kubanischen Leser bestimmt waren, da der Rest zum Export ins Ausland gedacht war. Ein Jahr später kamen die Neuerscheinungen auf eine Zahl von an die 200 und im Folgejahr auf 287, was wiederum eine Produktion von bis zu sieben Millionen Bücher im Jahr bedeutete.³⁸

Ein großes Anliegen der kubanischen Publikationsindustrie war es stets, literarische Kultur in allen sozialen Schichten zu verbreiten, weshalb die publizierten Werke eine besondere Eignung für die gesamte Bevölkerung aufweisen mussten, wodurch wiederum eine große

³⁵ Vgl. Smorkaloff 1997, 125ff

³⁶ Vgl. Smorkaloff 1997, 128

³⁷ Vgl. Smorkaloff 1997, 152-164

³⁸ Vgl. Straussfeld 2000, 18

Abhängigkeit von Staat suggeriert wurde. Als ideale Form galt der Roman, weil er leicht zugänglich ist, mit realistischen Erzählungen und Bezug zur Gegenwart. Literatur sollte Bestandteil des täglichen Lebens werden, weshalb literarische Wettbewerbe ebenso wie Workshops, Kampagnen fürs Lesen und andere Aktivitäten zur Ausweitung von Literatur eine große Rolle spielten.³⁹

Ein großes Problem besteht jedoch nach wie vor in der Auswahl der Bücher, die - wie oben dargestellt - von bestimmten Instanzen in der kubanischen Kulturindustrie beschränkt werden.

1.2.5 Geförderte revolutionäre Literatur

Die offizielle Einstellung der Regierung zu den Künsten war einer der Faktoren, welche die Literaturproduktion, insbesondere die Romanproduktion, am meisten beeinflussten. So wurden mit dem Triumph der Revolution im Jahr 1959 all jene Arten von Literatur gefördert, welche der Revolution zugute kamen und zur Erziehung der Massen einen Beitrag leisten konnten.

Auffällig ist die große Beliebtheit von Detektiv- oder Kriminalgeschichten, welche alle aus revolutionärer Sicht geschrieben sind und sich dadurch kennzeichnen, dass der Feind für die gesamte Revolution eine Gefahr darstellt. So kann auch der Detektiv nicht, wie im europäischen Raum, als singuläre geniale Figur erkannt werden, sondern wird vor allem als Mitglied einer Gemeinschaft wahrgenommen, mit der sich auch der Leser zu identifizieren vermag. Nur mit Hilfe der revolutionären Polizei kann es dem Detektiv gelingen die Verbrechen aufzuklären.

Ein weiteres Genre, welches von der Regierung gefördert und zum Aufbau der sozialen Zufriedenheit verwendet wurde, ist jenes der Dokumentationsliteratur. Damit sollte die Realität der kubanischen Revolution wiedergegeben und ein gutes Bild in der Bevölkerung gewährleistet werden.⁴⁰

„The intention was to reshape the Cubans` conceptual world through a revolutionary consciousness that would completely break with twentieth-century Cuban history. This break called for an immediate revision of history that would legitimate the new social order in light of the first independence movements of the previous century. The documentary genre, which uses both historiographic discourse

³⁹ Vgl. Smorkaloff 1997, 129f

⁴⁰ Vgl. Soto 1991, 24f

and literary realism to reflect Cuban revolutionary reality, has been vigorously supported by the state, for it provides a revision of Cuban history from an official revolutionary perspective.”⁴¹

Neben den Detektiv- und Kriminalromanen erlangte vor allem das Genre des Revolutionsromans an Ansehen. Noch lange Zeit nach Beginn der Revolution waren der revolutionäre Kampf und die darauf folgenden gesellschaftlichen Veränderungen das vorherrschende Thema vieler Autoren. Diese dem Politischen verpflichtende Gattung verwendete meist eine sehr realistische Erzählweise und wurde vom Staat gefördert. Als Beispiel sei hier Manuel Pereiras „Comandante Veneno“ über die Alphabetisierung in einem kleinen abgeschiedenen Dorf der Sierra Maestra zu nennen.⁴²

Historische Romane sollten hierbei als kollektive Erinnerung geltend gemacht werden, und so waren verschiedene Darstellungen wie der Kampf der Guerilla in der Sierra Maestra, die Alphabetisierung, die Abwehr von Konterrevolutionären in der Schweinebucht oder das Leben bedeutender Revolutionäre immer wieder eine große Herausforderung für kubanische Schriftsteller.⁴³

Ausschlaggebend für den Erfolg der dokumentarischen Testimonio-Literatur, (auch Zeugnisliteratur genannt), war der 1962 publizierte Roman von Daura Olema Garcías „Maestra voluntaria“, welcher im selben Jahr den Preis von *Casa de las Américas* gewann. Geschildert werden die Erlebnisse eines Lehrers, der auf freiwilliger Basis versucht, den Analphabetismus in den ländlichen Regionen zu bekämpfen. Ein weiteres einflussreiches Werk ist Che Guevaras autobiographische Schrift „Pasajes de la guerra revolucionaria“, in welcher er Erinnerungen an die frühen Kämpfe gegen Batista festhält. Den Höhepunkt bildete schließlich Miguel Barnets „Biografía de un cimarrón“, durch den vor allem der Begriff der Testimonio-Literatur geprägt wurde.⁴⁴

Diese sollte sich generell durch die Wiedergabe von tatsächlichen Ereignissen mittels authentischer Zeugen sowie chronologischer Berichte auszeichnen. Umstritten ist die Tatsache, dass die Gattung Anspruch auf Authentizität erhebt, jedoch jedes Werk durch die Hand eines Schriftstellers verfasst wird, dessen politische sowie literarische Ambitionen automatisch mit einfließen.⁴⁵

Im Endeffekt entschied die Regierung darüber, in welchem Ausmaß publiziert werden sollte, und so ist auch die starke Unterstützung seitens der Regierung für den Dokumentarroman an

⁴¹ Soto 1991, 25

⁴² Vgl. Hoffmann 2002, 192

⁴³ Vgl. Franzbach 2001, 447f

⁴⁴ Vgl. Soto 1991, 26ff

⁴⁵ Vgl. Hoffmann 2002, 196

den hohen Auflagen der Erstausgaben zu erkennen. Während Werke wie „Maestra voluntaria“ eine Auflage von 10.000 und „Biografía de un cimarrón“ sogar eine Auflage von 20.000 Exemplaren hatte, wurden von Romanen, welche der Regierung missfielen, weitaus weniger Stücke gedruckt. So musste sich Reinaldo Arenas für sein Werk „Celestino antes del alba“ mit einem Druck von nur 2000 Stücken zufrieden geben, und auch von Lezama Limas „Paradiso“ wurden nur 4000 Exemplare herausgegeben.⁴⁶

In den 90er Jahren erlangte eine neue Gattung Beliebtheit, nämlich der sozialistische Science-Fiction Roman. Dieser war in anderen sozialistischen Ländern bereits seit den 50er Jahren bekannt und wurde als fortschrittsoptimistische und utopienfördernde Gattung geschätzt. Der anfängliche Enthusiasmus verflog jedoch schnell, da die politischen Vorgaben qualitativ hochwertige Literatur unmöglich machten.⁴⁷

Am Ende des Kapitels soll noch angemerkt werden, dass nicht nur Autoren in Kuba Probleme mit der Publikation ihrer Werke haben, sondern auch Exilautoren um eine Veröffentlichung kämpfen müssen. Denn in den meisten Fällen befinden sich die Lektoren in Kuba, wo ihre Bücher nur selten ankommen. Eine weitere Möglichkeit ihre Bücher zu publizieren wäre, einen Verleger in Spanien zu finden, doch in den letzten Jahren wurde seitens der Spanier kaum Interesse daran gezeigt.⁴⁸

1.2.6 Kontrolle der Kommunikationsmedien

Mit Beginn der Revolution im Jahr 1959 begann Castro neben Kunstinstitutionen auch alle Kommunikationsmedien zu kontrollieren. So gab es in den späten 80ern etwa 100 Zeitungen beziehungsweise Zeitschriften in Kuba, von denen jedoch keine das Regime kritisch hinterfragte. Mehr noch als die Printmedien wurden die elektronischen Medien vom *ICRT*, dem kubanischen Institut für Radio und Fernsehen, kontrolliert.

Des Weiteren wurden neue Zeitungen und Medien gegründet, ebenso wie die Presseagentur *Prensa latina*, um das Nachrichtenmonopol von Agenturen wie *UPI* und *AP* zu brechen.

In den Medien stellte man internationale Events und Trends in einer marxistischen Sichtweise dar und es fehlte die notwendige Kritik an der Regierung sowie führenden Persönlichkeiten.

⁴⁶ Vgl. Soto 1991, 38

⁴⁷ Vgl. Franzbach 2001, 452

⁴⁸ Vgl. Straussfeld 2000, 18

1959 versicherte Castro ausländischen Reportern die Gewährleistung der freien Meinungsäußerung in allen Medien, doch bereits zwei Jahre später hatte die Regierung etliche private Medienanteile konfisziert oder die Unternehmungen geschlossen.

Seitdem ist kein fremder Besitz von Massenmedien in Kuba erlaubt. Anderen Gruppen als der Regierung und der kommunistischen Partei wird es nicht gestattet, einen Radio- oder Fernsehsender sowie einen Verlag oder eine Zeitschrift zu führen.

Bücher und Zeitschriften aus Russland und Osteuropa sind im Buchhandel erhältlich. Andere Informationsmedien aus kapitalistischen Staaten, wie die *New York Times*, sind nur Einzelnen, zum Beispiel in der José Martí Nationalbibliothek sowie der Bibliothek von *Casa de las Américas*, zugänglich.⁴⁹

1976 wurden bei einem Kongress der Kommunistischen Partei gewisse Richtlinien für Massenmedien gesetzt, die 1987 von UPEC, der Vereinigung der Schriftsteller mit 3000 Mitgliedern, konkretisiert wurden. Medien sollten zu Propagandazwecken verwendet werden und die Kubaner vom Kommunismus überzeugen. So besagt Artikel 52 der kubanischen Konstitution die Freiheit der Rede in allen Medien, solange sie mit den Prinzipien der sozialistischen Gesellschaft übereinstimmt. Diese Vorschrift wird wiederum dadurch gewährleistet, dass sämtliche Organe der Medien Staatseigentum sind.⁵⁰

Am deutlichsten wird die Situation im Bereich der Printmedien sichtbar. In Zeitschriften wie *Avance*, *Diario de la Marina*, *El Mundo* oder *Prensa Latina* konnten im Jahr 1959 Kritiker noch ihre wahren Ansichten über die kubanische Revolution darlegen. Die Kritik der nichtrevolutionären Zeitschriften wurde in diesem Jahr noch ignoriert, da die Regierung auf ihre eigenen Zeitschriften *Revolución*, die offizielle Zeitung Castros von 1959 bis 1965, und *Hoy* vertrauen konnten. 1965 wurde aus den Blättern *Revolución* und *Hoy* die Zeitung *Granma* gegründet, das lediglich als Sprachrohr Castros diente.⁵¹

Am 11. Januar 1960 gab Castro dann aber schließlich den Befehl, bei kritischen Artikeln zusätzlich Kommentare zur Klarstellung anzubringen. Nur einige Wochen später wurden *El Mundo* und *El País* beschlagnahmt, da sich die Herausgeber weigerten, dieser Aufforderung nachzukommen. Zwei Monate später übernahm die Regierung CMQ, die wichtigste Fernsehstation in Havanna.

⁴⁹ Vgl. Carty 1990, 137-138

⁵⁰ Vgl. Carty 1990, 144

⁵¹ Vgl. Zeuske 2004, 195

Im Mai des Jahres 1960 wurde die öffentliche Meinungsfreiheit schließlich vollkommen eingestellt. Denn in diesem Monat erschien in *Diario de la Marina*, der ältesten Zeitung Kubas, ein Artikel mit der Forderung nach freien Wahlen, woraufhin das Gebäude geschlossen und die Herausgabe der Zeitung beendet wurde.

Die Kritik des Blattes *Prensa Libre* an der Schließung von *Diario de la Marina* als ein Verbrechen gegen die freie Meinungsäußerung, sah die Regierung schließlich als Anlass, auch diese Zeitschrift zu übernehmen. 1971 wurde schlussendlich noch die Produktion der einflussreichen Zeitschrift *Pensamiento Crítico* unterbunden.

In den übrigen Tageszeitungen befanden sich keinerlei persönliche Artikel über Fidel Castro oder andere Regierungsmitglieder. Journalisten priesen die Sowjetunion und andere Ostblockstaaten und kritisierten kapitalistische Nationen. Artikel von westlichen Zeitschriften wurden nur publiziert, um anhand derer die Fehler des kapitalistischen Systems aufzuzeigen.⁵²

Doch auch im Bereich des Films zeichneten sich große Veränderungen ab. Bereits kurze Zeit nach Castros Triumph erfolgte im Jahr 1959 die Gründung des *Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográfica (ICAIC)*. Die Institution wurde von einer Gruppe junger Filmemacher aufgebaut, die vier Jahre zuvor von der Geheimpolizei unter Batista verhaftet worden waren. Grund für die Verhaftung war ihr Film „El Mégano“ (1955) gewesen, der sich in kritischer Weise mit der sozialen Realität beschäftigte und gesellschaftliche Missstände aufzeigte. Präsident wurde Alfredo Guevara, der zum liberalen Flügel der kommunistischen Partei gehörte.

1960 gründete das *ICAIC* das Filmjournal *Cine cubano* und fünf Jahre später kontrollierte es bereits die gesamte Filmproduktion und sämtliche Ausstrahlungsrechte. Des Weiteren wurden Regisseure und Kameramänner ausgebildet, sowie der Import und Export von Filmmaterial gemanagt.⁵³

Das *ICAIC* hatte von Seiten der Regierung nur mit sehr wenig Kritik zu kämpfen. Diese Tatsache ist wahrscheinlich auf die starke Selbstzensur zurückzuführen. Sie konnte sich nur deshalb als autonomer Part innerhalb der Revolution behaupten, da die Mitglieder die meisten Filme selbst produzierten und die Ideen der Revolution bereits mitdachten. Die Mehrheit der Mitarbeiter des *ICAIC* waren zwar keine Parteimitglieder, unterstützten jedoch mit großer Zuversicht die Revolution. Trotzdem wurden nicht sämtliche Vorstellungen und Vorschriften übernommen, und so versuchte das *ICAIC*, zu dessen führenden Persönlichkeiten einige

⁵² Vgl. Holzinger 2003, 43-44

⁵³ Vgl. Lievesley 2004, 156

Homosexuelle zählten, nicht nur diese vor den Arbeitslagern zu schützen, sondern ihnen auch Stellen zu verschaffen.

In den 60ern, als die Kommunisten zur offiziellen Partei des Staates wurden, kam das *ICAIC* jedoch unter Beschuss der Regierung, als es die unabhängige Dokumentation „P.M.“ nicht zensurierte und die freie Auswahl an Filmen gegen die strenge Linie der Kommunistischen Partei verteidigen wollte. Die Auseinandersetzung erreichte 1963 ihren Höhepunkt, als Generalsekretär Blas Roca das *ICAIC* wegen der Aufführung von Fellinis Film „La dolce vita“ kritisierte. Das *ICAIC* gewann schließlich die Argumentation, seine Auswahl der Filme hatte sich nie nach politischen Kriterien gerichtet, mit einer Ausnahme: Filme von Regisseuren, die das Land verlassen und das Exil anstelle der Revolution gewählt hatten. Dennoch wurden im Laufe der Zeit viele Filme verhindert, vor allem solche die Homosexualität zum Thema hatten. So stellte die erfolgreiche Produktion und Rezeption von „Fresa y Chocolate“ (1993) eine Art Ausgangspunkt für die Freiheit der Filmauswahl dar. Der Film erzählt von der Kameradschaft zweier Männer, einem homosexuellen Künstler und einem überzeugten Parteigenossen und Revolutionär, die anfänglich von Intoleranz geprägt ist, sich jedoch zu einer Freundschaft voller Respekt und gegenseitiger Bewunderung entwickelt. Ab diesem Zeitpunkt war die Liberalisierung, vor allem wegen der fortschreitenden kulturellen Globalisierung, nicht mehr aufzuhalten.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. Chanan 2001, 608-611

1.3 Die neue Rolle von Intellektuellen und Künstlern

1.3.1 Castros „Palabras a los intelectuales“

Die politischen und sozialen Veränderungen brachten auch einen Wandel bezüglich der Auffassung von der Rolle von Intellektuellen und insbesondere Schriftstellern mit sich. Kunst und Kultur sollten der Revolution dienen, was allmählich zum Verlust künstlerischer Freiheit führte. So verschwand bald die anfängliche Euphorie, und Melancholie breitete sich aus.

Ziel war die Erziehung der Massen und die Ausbildung eines neuen Menschen, was sich auch in den literarischen Werken widerspiegeln sollte. Es kam zu einer Trennung und starkem Konkurrenzkampf innerhalb der kubanischen Intelligenz, welche durch die Forderungen der kubanischen Revolution gefördert wurden.

Castros berühmte Ansprache „Palabras a los intelectuales“ im Jahr 1961, welche die Aussage „Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada“⁵⁵ beinhaltet, kann als Ausgangspunkt jahrzehntelanger Zensurpraktiken angesehen werden. Gleichzeitig ist sie als programmatische Zusammenfassung einer Reihe von Diskussionen mit Intellektuellen über ihr Verhältnis zur kubanischen Revolution konzipiert. Diese Rede über den zukünftigen Platz und die Aufgaben der Intellektuellen im neuen sozialen Kontext, stellt die erste Formulierung der Kulturpolitik Castros dar.

„Y la revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo, la Revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La Revolución tiene que comprender esa realidad, y por lo tanto debe actuar de manera que todo ese sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentran que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear; y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tiene oportunidad y tiene libertad para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie – por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera -, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho.“⁵⁶

⁵⁵ Castro 1961, 205

⁵⁶ Castro 1961, 205

Ausgangspunkt und Grund für die Versammlung war „P.M.“, ein dokumentarischer Kurzfilm über das Nachtleben von Havanna. Der Film hatte die Absicht ohne Dialoge, sondern nur mit Szenen, in denen tanzende, trinkende und singende Menschen zu sehen sind, die tägliche Realität in diversen Bars und Nachtclubs von Havanna wiederzugeben. Wird anfangs vor allem die Freude am Nachtleben in den Vordergrund gestellt, breitet sich mit Ende der Nacht in den sich leerenden Bars immer mehr Melancholie aus. Dieser 17 Minuten lange Film von Orlando Jiménez Leal und Sabá Cabrera Infante musste heftige Kritik über sich ergehen lassen und veranlasste die Regierung dazu, eine Versammlung mit allen Intellektuellen und Künstlern Kubas einzuberufen. Vor allem die realistische Darstellung des täglichen Lebens der kubanischen Unterschicht, während sich in Kuba durch die Revolution heroische Ereignisse abspielten, empfanden einige kubanische Funktionäre als äußerst unpassend. So muss die Tatsache, dass der Film ohne Erlaubnis von offizieller Seite im Fernsehen gespielt wurde, umso mehr als Angriff gegen die Regierung gesehen werden.⁵⁷

Nach der Konfiszierung des Films unterzeichneten 92 Künstler und Intellektuelle ein Manifest, in welchem sie zwar ihre Solidarität zur Revolution bestätigten, jedoch auch um mehr künstlerische Freiheit baten. Folglich versammelte Fidel Castro am 16., 23. und 30. Juni 1961 Künstler und Schriftsteller (alle führenden Persönlichkeiten des kubanischen Kulturbereichs) im Festsaal der Nationalbibliothek von Havanna, um verschiedenste Probleme zu diskutieren. Die Teilnehmer äußerten ihre Standpunkte zu diversen Aspekten sämtlicher kultureller Tätigkeiten sowie dem Problem der künstlerischen Freiheit. Castros Rede bildet bis heute die ungeschriebene Richtlinie für kubanische Schriftsteller.

Im Mittelpunkt standen die Forderungen nach dem gesellschaftlichen Engagement der Intellektuellen sowie nach Solidarität mit dem Sozialismus. Das Handeln der Schriftsteller sollte mit dem gesellschaftlichen Denken in Einklang gebracht werden. Ziel war die allgemeine Erziehung der Massen zu neuen Menschen, weswegen das Jahr 1961 zum Jahr der Erziehung erklärt wurde.

Fidel Castro sprach von der Notwendigkeit einer Kulturrevolution, wobei er die völlige Freiheit künstlerischen Schaffens befürwortete, mit Ausnahme offen konterrevolutionärer Werke, die er im Sinne der neuen Gesellschaft nicht akzeptieren konnte.

Die Interessen des Volkes setzte er als Maßstab für das literarische Schaffen, denn die Schriftsteller sollten sich an dessen Problemen und Vorstellungen orientieren.⁵⁸

⁵⁷ Vgl. Anderson 2006, 101

⁵⁸ Vgl. Franzbach 1984, 15

Kunst und Kultur sollten von der Revolution jedoch keinesfalls erstickt werden, sondern im Gegenteil sollte die Revolution zur Entwicklung der Kunst beitragen, die dann Eigentum des Volkes werden sollte. Er betont immer wieder, dass es der Revolution um die Mehrheit des Volkes geht, um diejenigen, die unter Unterdrückung und Ausbeutung zu leiden haben. Denn die gesamte revolutionäre Einstellung zeichnet sich durch den Kampf für das Volk aus.

Die Rede muss in Zusammenhang mit dem Ziel gesehen werden, das Verhältnis von Künstlern und Staat in einem sozialistischen Land neu zu bestimmen. Die Kunst sollte dabei nicht etwa ihre ästhetische Qualität senken, sondern Schriftsteller sollten von einem gegenseitigen Lern- und Erziehungsprozess profitieren, um dadurch die bisher bestehende Kluft zwischen Schriftstellern und dem Volk zu überwinden.⁵⁹

Nicht nur inhaltliche Maßnahmen wurden gesetzt, auch die Form sollte einem revolutionären Realismus angepasst werden.

„Aus den „Worten an die Intellektuellen“ geht kein konkreter Feind hervor, den man angreifen könnte. Ganz im Gegenteil, ihr Wert, ihre Stärke, ihre historische Bedeutung und das, was die Geschichte als ihr Paradox, ihre Einflüsterungen, ihre Strategien, ihren Verrat aufzeigen wird, liegt in diesem Aufruf, den sie enthalten: An den Schriftsteller, der wegen seiner kreativen Interessen, die selbstbezügliche Interessen sind, keine wesentlich revolutionäre Haltung zur Veränderung der Wirklichkeit haben kann, der aber als anständiger Mensch diesen Prozess respektieren und sich ihm, vielleicht, eines Tages anschließen wird. Durch diesen Aufruf und den Anlass des Treffens, die Zensur, die während der Rede kaum zur Sprache kam aber niemals vergessen wurde, äußert er die Idee des Volks als Prinzip, aber auch als Maß der Revolution. Ein Maß vor dem die Schriftsteller, die zur Teilnahme aufgerufen sind, als fatal andersartige und störende Wesen erscheinen.“⁶⁰

Es kam zu einer neuen Machtverteilung im Kulturbereich, die auf institutionelle und politische Art und Weise vorgenommen wurde.

„If the 1960s are remembered essentially for the marriage between art and politics, in fact the institutionalized romance calcified aesthetic standards.“⁶¹

Portuondo, Juan Marinello und der ambitionierte junge Schriftsteller Lisandro Otero waren populäre Unterstützer der Revolution, welche für eine Unterdrückung persönlicher Einstellungen zugunsten der Bedürfnisse der neuen Regierung eintraten. Ihnen gegenüber

⁵⁹ Vgl. Franzbach 1984, 16

⁶⁰ Molina 2005, 123

⁶¹ Howe 2004, 185

standen vor allem die beiden Künstler und Kritiker Herberto Padilla und Guillermo Cabrera Infante.⁶²

Viele offene Fragen wurden auch auf dem ersten Kulturkongress im Jahr 1968 in Havanna diskutiert, bei welchem fünf Arbeitskreise mit Mitgliedern aus über 70 Ländern über die Entwicklung der kubanischen Nationalkultur diskutierten. Auch hier stand die Forderung nach dem Engagement der Intellektuellen im Mittelpunkt.⁶³

1.3.2 Der Erste Kongress für Erziehung und Kultur

Zehn Jahre später, im Jahr 1971, wurde von Fidel Castro der Erste Kongress für Erziehung und Kultur ausgerufen, an dem sämtliche Professoren und Lehrpersonen des Landes teilnahmen. Ziel war die Erziehung der Massen und vor allem die Lenkung der Kinder zu Sozialisten. Der Kongress sollte ein Bild der zukünftigen Gesellschaft in Kuba wiedergeben, welche sich durch die Abschaffung des Analphabetismus auszeichnet und in welcher Bildung als fester Bestandteil des täglichen Lebens betrachtet wird.⁶⁴

Prinzipiell galten diese Forderungen für das gesamte kubanische Volk, wobei niemand ausgeschlossen werden sollte. Diese Tatsache findet sich im gesamten „Discurso de Clausura“ wieder, welche in Anlehnung an „Palabras a los intelectuales“ zu sehen ist. So stand auch hier die Pflicht aller Künstler, ihre Werke für das gesamte Volk zu verfassen beziehungsweise zu produzieren, im Vordergrund, wobei sich Fidel Castro gleichzeitig für absolute Meinungsfreiheit in den Debatten aussprach:

„Los debates fueron amplísimos en las comisiones, los criterios fueron expuestos con absoluta franqueza, con absoluta libertad, como no se puede concebir en ninguna otra sociedad que no sea socialista, expresando en todo instante únicamente los intereses de la comunidad, los intereses de la patria, que son los intereses de los trabajadores, los intereses de los estudiantes, los intereses de los niños.“⁶⁵

Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, dass die Interessen der gesamten kubanischen Bevölkerung vertreten werden sollten, angefangen von den Professoren und Studenten bis hin zu den Landarbeitern. So sieht er eine große Verantwortung bei der Produktion von Schriften, wie er an folgender Stelle erläutert:

⁶² Vgl. Howe 2004, 20

⁶³ Vgl. Franzbach 1984, 19

⁶⁴ Vgl. Castro 1971, 22

⁶⁵ Castro 1971, 22

„Tenemos el Instituto del Libro, por ejemplo. Es cierto que se ha hecho un esfuerzo de impresión grande. Es cierto que se han triplicado, cuadruplicado los libros impresos. Es cierto que, incluso, si vamos a atender el 100% de las necesidades, todas esas imprentas y todas esas capacidades son todavía limitadas, aun incluyendo la nueva imprenta que nos facilitaron los amigos de la República Democrática Alemana y que está a punto de entrar en producción. Pero hay que tener un criterio preciso acerca de las prioridades de nuestro Instituto del Libro. Y ese criterio se puede resumir con estas palabras: en los libros que se impriman en el Instituto del Libro, la primera prioridad la deben tener los libros para la educación, la segunda prioridad la deben tener los libros para la educación, ¡y la tercera prioridad la deben tener los libros para la educación! Eso está más que claro. A veces se han impreso determinados libros. El número no importa. Por cuestión de principios hay algunos libros de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra!“⁶⁶

In diesem Zusammenhang muss auch die große Verantwortung der Schriftsteller gesehen werden, welche Castro ebenfalls nicht unerwähnt lässt:

„¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad. Eso está claro. Y más claro que el agua.“⁶⁷

Die gewünschte Aussage wird in dieser Passage sowie in etlichen anderen Teilen seiner Rede klar ausgedrückt. In Kuba wurde der Wert von Kunst an seiner Nützlichkeit für das Volk gemessen. Die dargestellte Realität in den Werken wurde rein durch die Revolution legitimiert und ein Werk erhielt seine Bedeutung ebenfalls nur durch den Kontext der kubanischen Revolution.⁶⁸

Generell wurden während des Kongresses sechs Punkte deklariert, die den Höhepunkt der Unterdrückung von Künstlern in Kuba darstellten. Diese setzten sich wie folgt zusammen:

- I. Mitglieder der Universität sowie von Kommunikationsmedien und künstlerischen Institutionen werden ausschließlich durch politische und ideologische Faktoren bestimmt.
- II. Homosexuelle werden von öffentlichen Institutionen ausgeschlossen.

⁶⁶ Castro 1971, 25

⁶⁷ Castro 1971, 27

⁶⁸ Vgl. Soto 1991, 23

- III. Im literarischen Kontext müssen noch strengere Einschränkungen erfolgen, um sicherzustellen, dass Literaten und ihre Werke revolutionär sind.
- IV. Literatur soll der breiten Öffentlichkeit zugänglich sein, wofür sich vor allem Prosatexte eignen.
- V. Elimination von ausländischen Kultureinflüssen, um Kulturimperialismus zu zerstören. (Auch in Castros „Discurso de clausura“ ist eine starke Abneigung gegenüber den USA, dem Imperialismus und dem Bürgertum zu erkennen.)
- VI. Gegenkritik an ausländischen Intellektuellen, die aufgrund des Falles Padillas die Revolution kritisierten.⁶⁹

1.3.2.1 Der Fall Herberto Padilla

Der Fall Herberto Padilla gilt als Aufsehen erregendes Beispiel, da er als erster öffentlicher Zensur-Prozess angesehen werden kann.

Herberto Padilla war nach der Revolution aus den USA nach Kuba zurückgekehrt und war sowohl als Redakteur und Korrespondent wie auch als Schriftsteller und Journalist tätig.

Bereits im Jahr 1967 kritisierte Padilla in der Zeitschrift *El Caimán Barbudo* einen Roman Oteros und pries „Tres tristes tigres“ von Cabrera Infante, der als konterrevolutionär eingestuft wurde. Dies hatte den Rücktritt der Zeitungsredaktion zur Folge und Padilla bekam Ausreiseverbot, was ihn an seiner geplanten Italienreise hinderte.⁷⁰

Als 1968 Herberto Padilla für sein antirevolutionäres Werk „Fuera del juego“ der Literaturpreis von *Casa de las Américas* zugesprochen wurde, distanzierte sich das Komitee gleichzeitig von dem Gedichtband, da Padilla in seinem Werk den kommunistischen Staat kritisierte. Neben dieser Ideologiekritik wurden Padilla auch noch Kritik an der kubanischen Regierung und Antihistorismus vorgeworfen.

Franzbach merkt an, dass das Werk zu einer Zeit geschrieben wurde, als Kuba sowohl innenpolitisch wie auch außenpolitisch mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, wozu unter anderem die Niederlage der Guerilla-Bewegung und die Ermordung Che Guevaras im Jahr 1967 gehörten, oder auch die verschärften Blockaden der USA und ihrer Satellitenstaaten.⁷¹

In Padillas Lyrik wird der Konflikt von Individuum und Geschichte behandelt und dies bekommt vor dem Hintergrund der zeitgemäßen kubanischen Gegenwart eine besondere

⁶⁹ Vgl. Müller 1996, 17-18

⁷⁰ Vgl. Franzbach 1984, 165

⁷¹ Vgl. Franzbach 1984, 165f

Relevanz. In seinen Gedichten thematisiert er das Verhältnis des Einzelnen zur Masse und sieht hierbei das Individuum, verkörpert durch den Dichter, „außerhalb des Spiels“, da er sich nicht in den vorgegebenen Mechanismus integrieren lassen will. Die *UNEAC* stellte sich vor allem gegen diese Auffassung des Individualismus und der ideellen Distanz.⁷²

So enthielt das publizierte Werk ein kritisches Vorwort der *UNEAC*, in welchem sie das Werk nicht nur als antirevolutionär, sondern auch antihistorisch und widersprüchlich darstellte und ihm vorwarf, ein falsches Bild von Kuba aufzuzeigen.

„La UNEAC hacía lecturas, generalmente, con escritores oficiales, pero alguna que otra vez invitaba a algún escritor conflictivo. Lo que hacían era sondear todo el panorama cultural de la época para luego tomar sus medidas represivas. Entre las invitaciones que este año se extendieron en la UNEAC estuvo la que le fue enviada al poeta Heriberto Padilla. ... Padilla era entonces como el <<héroe>> de toda nuestra generación. Había escrito en 1968 *Fuera de juego*, lo había presentado al concurso de la UNEAC y había ganado el premio por unanimidad en el jurado. El libro había sido publicado con una nota de protesta de la UNEAC en la que se calificaba a Padilla de contrarrevolucionario y antisoviético. Pero había sido un triunfo; aunque el libro había sido publicado, casi nadie lo había adquirido porque los ejemplares de su reducida tirada habían sido retirados, casi en su mayoría, de la venta.“⁷³

Am 20. März 1971 wurde er zusammen mit seiner Ehefrau Belkis Cuza Malé wegen konterrevolutionärer Tätigkeiten verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Als ihn die Polizei einen Monat später wieder entließ, legte er ein Geständnis ab, in dem er sich selbst und sein bisheriges Werk verleugnete. Weiters denunzierte er befreundete Schriftsteller, die daraufhin ebenfalls ein Geständnis ablegen mussten, mit dem Versprechen sich zukünftig ausschließlich in positivem Sinn mit der Revolution zu befassen. Diese Stellungnahmen wurden international ausgestrahlt, damit sämtliche Intellektuelle aus aller Welt sie sehen konnten und auch *Casa de las Américas* veröffentlichte die Selbstkritik Padillas, allerdings in einem *Suplemento*, um eine gewisse Distanz zur eigentlichen Zeitschrift zu wahren. Es folgte internationale Kritik bezüglich des Falles Padilla. Mehr als 60 europäische und lateinamerikanische Intellektuelle wie Sartre, de Beauvoir, Carlos Fuentes und Mario Vargas Llosa gaben ihr Missfallen in einem offenen Brief kund, der in *Le Monde* veröffentlicht wurde. Daraufhin verbrachte Padilla die nächsten zehn Jahre mit dem Versuch eine Ausreisewilligung zu erlangen, bevor diese ihm schließlich genehmigt wurde.⁷⁴

⁷² Vgl. Franzbach 1984, 166f

⁷³ Arenas 1998², 152

⁷⁴ Vgl. Gonzalez 2001, 1792-1793

1.3.3 Weitere Kongresse & Vorschriften

Wesentliche Aussagen über das geforderte Verhältnis von Kultur und Politik in Kuba finden sich in Castros Reden und Schriften über die Rolle der Kultur beziehungsweise im Rechenschaftsbericht des ersten Kongresses der Kommunistischen Partei Kubas im Dezember 1975, in welchem die Ausführungen zur Funktion von Kunst und Kultur deutlich dargelegt werden. Ähnliche Aspekte sind ebenfalls in der Verfassung der Republik Kuba des Jahres 1976 zu finden oder auch in den Reden diverser Kongresse, veranstaltet von der *UNEAC*.⁷⁵

In der neuen Verfassung, welche mit 24. Februar 1976 nach mehrheitlicher Übereinstimmung in Kraft trat, wird Kultur und Erziehung eine bedeutsame Rolle zugeschrieben. Bereits in der Einleitung werden sowohl Arbeiter und Bauern wie auch Studenten und Intellektuelle als Hauptträger erwähnt. In Kapitel 8 erfolgt die Gewährleistung von Bildung, Nahrung, der Möglichkeit zum Studium ebenso wie dem Zugang zu Sport- und Kultureinrichtungen, die jedem Kubaner ermöglicht werden sollen. Gleichzeitig wird dem gesamten Volk wesentlicher Anteil an der wirtschaftlichen, technischen und auch kulturellen Entwicklung des Landes zugesprochen.

Etwas spätere Artikel, nämlich Nummer 38 und 39, sind ganz dem Bereich der Erziehung und Kultur gewidmet, wobei hier die Unterstellung des Staates an die Volksmacht betont sowie die gleichberechtigte Bildung garantiert wird.⁷⁶

In einem weiteren Abschnitt wird die Chancengleichheit hinsichtlich der Ausbildung erwähnt, welche eine Universalisierung im Bereich der Erziehung anstrebt. In Anlehnung an Castros „Palabras a los intelectuales“ werden im künstlerischen Bereich Form und Inhalt strikt von einander getrennt, denn während erstere alle Freiheiten zustehen, werden beim Inhalt konterrevolutionäre Äußerungen sehr wohl unterbunden. Durch die fortschreitende Institutionalisierung soll die erzieherische Verantwortung der Regierung gewährleistet werden und ebenso die Pflicht des Staates, das kulturelle Erbe der Vergangenheit zu wahren, betont werden. Obgleich die Grundlinien der Kulturpolitik schon lange vorher formuliert waren, ergab sich erst durch ihre Verankerung in der Verfassung für alle Beteiligten die Notwendigkeit, über ihr Tun ständig Rechenschaft abzulegen.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Franzbach 1984, 23

⁷⁶ Vgl. Franzbach 1984, 24

⁷⁷ Vgl. Franzbach 1984, 25

All diese kulturpolitischen Neuerungen stellten schließlich die Weichen für den 2. Kongress der UNEAC, welcher zwischen 10. und 13. Oktober 1977 in Havanna stattfand und bei welchem laut Franzbach folgende vier Probleme diskutiert wurden.

- „1. Funktionsweise und Ziele der UNEAC,
- 2. ideologische Linien des literarischen und künstlerischen Schaffens im revolutionären Kuba,
- 3. die kubanische Kunst und Literatur als Bestandteil der lateinamerikanischen und karibischen Kultur,
- 4. Fragen der Literatur- und Kunstkritik.“⁷⁸

In den letzten Jahren hat sich Kuba darum bemüht, als zentrales Diskussionsforum für Intellektuelle auf der ganzen Welt angesehen zu werden. Dahinter steht wohl vor allem das Bedürfnis nach einer Allianz, wie sie einer sozialistischen Kulturtradition zuzuschreiben ist. Infolgedessen wird von Kuba auch das „Caribbean Festival of Arts“ gefördert, um damit das Bewusstsein kultureller Gemeinsamkeit im karibischen Raum zu fördern.⁷⁹

1.3.4 Diskriminierung homosexueller Schriftsteller

Da unter der Herrschaft Batistas Homosexuelle verfolgt und ins Gefängnis gebracht worden waren, sahen viele Betroffene der neuen Regierung voller Hoffnung entgegen. Diese hielt jedoch meist nur sehr kurz an, denn schon bald nach Castros Machtübernahme begann die Regierung mit feindlichen Akten gegenüber Homosexuellen, worunter auch viele Schriftsteller, wie zum Beispiel Virgilio Piñera, José Lezame Lima, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas und Antón Arrufat zu leiden hatten.⁸⁰

„Obwohl die Homosexualität von Anfang an bei der Führung des Landes schlecht angesehen war, wurden nicht alle homosexuelle Intellektuelle auf gleiche Weise unterdrückt. Es gab solche, die sich, obwohl man es ihnen ansah, selbst unterdrückten und sogar in der ersten Reihe derer standen, die den Erklärungen auf dem Kongress für Kultur und Erziehung 1971 Applaus spendeten, andere haben sich in den Dienst der neuen Umstände gestellt und andere wiederum begannen für die Öffentlichkeit ein heterosexuelles Leben zu führen und ihre geheimsten Wünsche für die eigenen vier Wände aufzubewahren. Das Wichtigste für den Staat war, die Vorstellung zu unterdrücken, die sich bei den neuen Generationen zu verbreiten begann, dass homosexuell zu sein eigentlich in Ordnung ist, dass

⁷⁸ Franzbach 1984, 25

⁷⁹ Vgl. Franzbach 1984, 27

⁸⁰ Vgl. Jambrina 2005, 50

solche Vorlieben und Haltungen normal waren und ihre Präsenz keinerlei Gefahr für die Nation bedeutet. Wie Allen Ginsberg sagte, „sie verschwendeten viel Energie damit“.⁸¹

Mit Beginn der Kubanischen Revolution kam es zu einer neuen Familien- und Sexualpolitik, und der schon immer vorhandene Machismo wurde in Kuba noch tiefer in der Gesellschaft verwurzelt. Während man Männern die Eigenschaften Stärke, Dominanz und Aktivität zuschrieb, sollten Frauen passiv, keusch, tugendhaft und untergeordnet sein. Wer sich diesen vorgegebenen Rollen nicht fügen wollte, hatte ein hartes Leben zu führen, denn diese Menschen wurden meist aus jeglichen sozialen und öffentlichen Institutionen ausgeschlossen. Polizeirazzien und Massenverhaftungen waren Bestandteil des täglichen Lebens von Homosexuellen, Prostituierten oder anderen sogenannten Straßenleuten.

Die Familie galt als wichtige Institution in Kuba, wobei Homosexualität als deren Bedrohung angesehen wurde. So brachte man homosexuelle Söhne teilweise ins Ausland, um der Familie keine Unannehmlichkeiten zu bereiten. Ziel war es, die Homosexualität aus der kubanischen Gesellschaft zu verbannen. Homosexuelle wurden als Konterrevolutionäre angesehen, und man ließ ihnen keinen Raum sich zu sozialisieren. Mit der Übernahme der kommunistischen Ideologien verschärfte sich die Lage, und es kam zur konsequenten Diskriminierung. Das revolutionäre Regime war imstande, etwas in Angriff zu nehmen, was Batista nicht möglich gewesen war: die Öffentlichkeit für moralische Themen zu mobilisieren.

1961 erfolgte eine groß angelegte Polizeirazzia, bei welcher viele Homosexuelle verhaftet und in ein Gefängnis eingeliefert wurden. Diese unter dem Namen „3P's“ bekannte Aktion wurde angetrieben von dem moralischem Wunsch nach der Säuberung der Straßen von unwürdigen Menschen, womit die kubanische Regierung neben Homosexuellen und Transvestiten auch Prostituierte und Zuhälter meinte. Obgleich die kubanische Bevölkerung Transvestiten und so genannte Drag-Queens zur Unterhaltung bei Abendveranstaltungen oder im Karneval akzeptierten, standen sie ihnen im täglichen Leben mit Verachtung gegenüber, wodurch die Arbeit der Polizei beim Aufspüren von den Gesuchten erleichtert wurde.⁸²

Ab 1965 versuchte man alle Individuen, die sich nicht der Norm anpassten, Homosexuelle, Oppositionelle und all jene, die sich in unmoralischer Weise verhielten, zu „resozialisieren“. Sie kamen in so genannte Arbeitslager, bekannt unter UMAP- Lager (Unidades Militares de Ayuda a la Protección), oder sogar Gefängnisse. Laut Virgilio Piñera wurden an die 60.000 Homosexuelle in diese Arbeitslager gebracht. Neben Homosexuellen kamen auch junge Männer, die ihre Arbeit verweigerten, oder Künstler, die sich nicht an die Regeln des Systems

⁸¹ Jambrina 2005, 56

⁸² Vgl. Lumsden 1996, 58f

halten wollten, in diese Lager. Neben der Resozialisierung dieser Personen, dienten sie gleichzeitig zur Beschaffung billiger Arbeitskräfte, wie Lumsden erläutert:

„The camps also served another purpose. They provided cheap regimented labor for the province of Ciego de Avila, within which they were all located. All the time there was a shortage of labor in the province, which was converting large tracts of ranch into cane fields. In reality the UMAP involved forced labor, since their inmates were paid seven pesos a month, much less, than other agricultural workers, and could only leave the camps under military escort in their spare time.“⁸³

Sie dienten demnach vorwiegend der Arbeit in der Landwirtschaft, um die Produktion zu vermehren und schneller voranzukommen. Weshalb sie 1968 geschlossen wurden, ist nicht klar, da ihre Existenz in Kuba nie öffentlich wurde. Ein Grund war möglicherweise die zunehmende Kritik der UNEAC.⁸⁴

Nicht nur Homosexuelle und Prostituierte, sondern auch gut situierte Intellektuelle sowie junge Aufsteiger waren den offiziellen ästhetischen, moralischen und politischen Richtlinien unterworfen. Wer sich ihnen nicht fügen wollte, hatte mit Maßnahmen zu rechnen. So wurde auch José Mario, Herausgeber von *Ediciones El Puente* nach einigen Ungereimtheiten und Kontroversen mit den Ideologien der Regierung in ein Arbeitslager gebracht. Ausschlaggebend war unter anderem der Besuch des Poeten Allen Ginsberg in Kuba, der als homosexueller Künstler galt, und mit dem José Mario sich angefreundet hatte.⁸⁵

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre wurden die systematischen Säuberungen von Homosexuellen im Bereich Kunst und Bildungseinrichtungen durch die *Resolución Número 3* vom *Consejo de Cultura*, dem Vorgänger des Kulturministeriums, institutionalisiert. Diese Regelung wurde verwendet, um homosexuelle Künstler zu entlassen und sie zu handwerklicher Arbeit zu zwingen. Ebenso wurden viele Intellektuelle zum Schweigen gebracht, da sie aus kulturellen Institutionen vertrieben wurden.

Homosexualität war auch das Hauptthema auf dem ersten nationalen Kongress für Erziehung und Kultur im Jahr 1971. Auf diesem wurde Homosexualität verurteilt und beschlossen, dass keine Schriften homosexueller Schriftsteller publiziert werden dürften. Des Weiteren sollten notorische Homosexuelle von allen öffentlichen Institutionen mit Einfluss auf die Jugend ausgeschlossen werden und auf keinen Fall Kuba bei kulturellen Veranstaltungen im Ausland

⁸³ Lumsden 1996, 66

⁸⁴ Vgl Lumsden 1996, 55-70

⁸⁵ Vgl. Howe 2004, 30f

repräsentieren dürfen. Als Auswirkung des 1971 stattgefundenen Kongresses für Kultur und Erziehung wurde im Jahr 1974 ein Gesetz beschlossen, das jeglichen Kontakt zwischen Homosexuellen und Kindern beziehungsweise Jugendlichen untersagte.⁸⁶

1975 wurde die *Resolución Número 3* durch das *Tribunal Suprema* ersetzt, den Opfern finanzielle Entschädigung versprochen, und die Konditionen für Homosexuellen begannen sich langsam zu verbessern. Dennoch war es ihnen beinahe unmöglich aufzuzeigen, unter welchen Repressionen und Diskriminierungen sie zu leiden hatten. Die große Anzahl von Homosexuellen, welche über Mariel in die USA flüchteten, zeigt jedoch sehr gut, wie viele Menschen nicht mehr länger mit dieser Unterdrückung leben wollten. Erst seit dem Jahr 1979 ist Homosexualität nach dem Gesetz nicht mehr strafbar.⁸⁷

Seit der Öffnung der Grenzen und der Flucht unzähliger Menschen in die USA im Jahr 1980 gab es keine Kampagnen der Regierung gegen Homosexualität, weder auf der Straße noch in den Medien, dennoch stellt Lumsden fest:

„Cuban homosexuals are therefore second-class citizens in a country where almost all public life is politicized. Discrimination and political marginalization start at an early age. Teenagers suspected of being homosexual may find it difficult to gain admission to many educational institutions, particularly those that train students for elite careers. ... Furthermore, until the late 1980s the regime (...) determined eligibility for university graduation. Diplomas were given only to students who could demonstrate that they met the criteria set for professionals in a socialist state. Students had to present a supportive statement from their work center in order to graduate. It is not surprising that even today homosexual students in law or medicine, more so than students in such fields as modern languages and fine arts, remain scared of being identified.⁸⁸

Im Folgenden soll nun zur Verdeutlichung des Themas auf den homosexuellen Schriftsteller Virgilio Piñera sowie Lezama Limas Werk „Paradiso“ näher eingegangen werden, welche beide Repressionen zu erdulden hatten.

1.3.4.1 Virgilio Piñera

Als bekanntes Beispiel für die Diskriminierung homosexueller Schriftsteller kann Virgilio Piñera (1912-1979) angesehen werden. Dieser begann in den 40er Jahren Gedichte und Theaterstücke zu schreiben, die teilweise in *Orígenes* veröffentlicht wurden. In der Zeit zwischen 1946 und 1958 floh er drei Mal nach Argentinien, da er in Kuba stark in seiner

⁸⁶ Vgl. Ocasio 2003, 39f

⁸⁷ Vg. Lumsden 1996, 73-79

⁸⁸ Lumsden 1996, 94f

Arbeit eingeschränkt wurde. Während in seinem Heimatland die Verleger sein Stück „Electra Garrifó“ zehn Jahre zurückhielten und junge Katholiken sein Stück „La Boda“ verurteilten, konnten in Argentinien seine Romane „La carne de René“ und „Cuentos fríos“ veröffentlicht werden. Einen Monat nachdem Piñera das dritte Mal aus Argentinien zurückkam, war Castros Revolution erfolgreich, und Piñera sah dieser neuen Phase mit Enthusiasmus entgegen.

„Wie ein Großteil der Bevölkerung anfangs feierte auch Piñera den Machtwechsel von 1959, und seine Mitarbeit bei den Literaturwettbewerben der *Casa de las Americas* und an der Wochenzeitschrift *Lunes de Revolución* zeugen von einem Schriftsteller, der sich sowohl seinem Beruf, nämlich der Literatur, verpflichtet zeigt, aber auch den historischen Umständen: einer triumphierenden volksdemokratischen Revolution. Nicht einmal seine kurze Verhaftung im Oktober 1961 anlässlich der berühmten Razzia in der nach der drei Ps (*pájaros, prostitutas, proxenetas* [Schwule, Huren, Zuhälter]) änderten etwas an seiner engagierten Haltung.“⁸⁹

Ab Jänner 1959 begann er mit der Zeitung *Revolución* zu kooperieren, bis er schließlich einige Zeit später als Autor für das Blatt tätig war und mindestens einen Artikel pro Woche veröffentlichte, in denen er sich stets in positivem Sinn zur Revolution äußerte. Sein Stück „Aire frío“ wurde 1959 in *Lunes de Revolución* veröffentlicht und drei Jahre später uraufgeführt. Sein Roman „Pequeñas maniobras“ gewann 1967 den *Casa de Américas* - Preis und kurz darauf wurden „Dos viejos pánicos“ (1967) und „La vida entera“ (1969) veröffentlicht. Selbst als Kuba sich immer mehr in ein kommunistisches System verwandelte, unterstützte er mit viel Engagement Fidel Castro und die Revolution. Trotz seines außerordentlichen und damals schon veröffentlichten literarischen Werkes musste Virgilio Piñera für seine Homosexualität einen hohen Preis zahlen. So wurde er am 11. Oktober 1961, am Morgen nach der berüchtigten Nacht der „3Ps“, aufgrund seiner Homosexualität verhaftet und in Guanabo, in der Nähe von Havanna, inhaftiert. Durch die Hilfe seiner Freunde wurde er bald wieder frei gelassen, doch diese Entwürdigung konnte er nur schwer verkraften, und so musste er von diesem Tag an mit ständiger Angst vor einer neuen Verhaftung leben. Als er in sein Haus am Strand zurückkehrte, musste er feststellen, dass es vollständig durchsucht worden war. Diese Tatsache, zusammen mit der ständigen Angst vor neuerlichen Repressalien, veranlasste ihn dazu das Haus zu verkaufen.⁹⁰

Wie auch seine Wohnsituation änderte sich sein Leben auf drastische Art und Weise. Er verlor seine Stelle als Mitarbeiter bei *Revolución* und *Lunes* und war nur noch als Übersetzer für *Editorial Nacional* tätig. Zusätzlich verfasste er weiterhin einige Artikel und Gedichte für

⁸⁹ Jambrina 2005, 51

⁹⁰ Vgl. Anderson 2006, 105

Unión und *La Gaceta de Cuba*, jedoch nicht in gleichem Ausmaß wie zu Beginn der Revolution.

Doch obwohl der Schriftsteller von diesem Zeitpunkt an ständiger Zensur und Verfolgung ausgesetzt war, behielt er seine Rolle als unkonventioneller Intellektueller, der sich den neuen Bestimmungen keinesfalls anpassen wollte, und hoffte, dass sich seine Situation bald bessern würde. Doch Enttäuschung und Desillusion waren ständige Komponenten in Piñeras Leben geworden. 1964 verlor er schließlich seinen Job bei *Editorial Nacional* und war nur mehr als Übersetzer tätig. Im September des gleichen Jahres gelang es ihm nach Europa zu reisen, wo er die Übersetzungen seiner Werke organisierte und mit anderen im Exil lebenden kubanischen Schriftstellern, wie Guillermo Cabrera Infante, Kontakt aufnahm. In Paris wurde er von Carlos Franqui davor gewarnt, wieder in seine Heimat zurückzukehren, da dieser ihm von noch stärkeren Unterdrückungen und speziellen Lagern für alle Konterrevolutionäre berichtete. Als Piñera sich Anfang 1965 dennoch für eine Rückkehr entschied, musste er feststellen, dass alles bereits eingetreten war, wovor ihn sein Freund gewarnt hatte. Die Unterdrückung von Homosexuellen hatte ein nie zuvor dagewesenes Ausmaß erreicht, und die ersten UMAP-Lager waren bereits gebaut worden.⁹¹

Seine Ängste wurden noch mehr geschürt, als zwei seiner Freunde, Herberito Padilla und Antón Arrufat, in einen literarischen Skandal verwickelt wurden, der schließlich internationale Kritik an der Vorgehensweise der kubanischen Regierung hervorrief. Obwohl beiden 1968 der *UNEAC*-Preis verliehen worden war, wurden sie wenig später antirevolutionärer Einstellungen beschuldigt und ihre Werke „Fuera del juego“ und „Los siete contra tebas“ heftig kritisiert.

Nach dem Kongress für Erziehung und Kultur 1971 wurde Piñeras Werk nicht mehr publiziert und er wurde offiziell zum Schweigen gebracht. Des Weiteren verschwand sein Name aus der Öffentlichkeit und somit auch aus sämtlichen Literaturanthologien und Bibliothekskatalogen.⁹²

Laut Anderson geriet Virgilio Piñera kurz vor seinem Tod noch einmal in Konflikt mit der Staatspolizei. Zunächst wurde im Mai 1979 ein französischer Freund Piñeras dabei ertappt, wie er einige Manuskripte seines Freundes außer Landes schmuggeln wollte, woraufhin er Drohungen von den Autoritäten ertragen musste. Einige Monate später, im Oktober 1979, musste er miterleben, wie die Staatspolizei in sein Appartement in Vedado eindrang, ihn konterrevolutionärer Tätigkeiten beschuldigte und einige seiner Manuskripte konfiszierte.

⁹¹ Vgl. Anderson 2006, 107f

⁹² Vgl. Padura, Virgilio Piñera, 2001, 1871

Beide Vorfälle verstörten den Schriftsteller dermaßen, dass sein Tod am 19. Oktober 1979 von Cabrera Infante auf seine daraus resultierende Angst vor der Staatspolizei zurückgeführt wird.⁹³

1.3.4.2 José Lezama Lima „Paradiso“

José Lezama Lima wurde am 19.12. 1910 in einem Militärlager nahe Havanna geboren. Durch seinen Vater, einem Artillerieoberst, wurde er bereits früh von der Welt des Militärs und der Disziplin geprägt. Schon als Kind litt er an heftigen Asthmaanfällen, was ihn zu einem Einzelgänger machte und so verbrachte er stets viel Zeit mit dem Lesen von Büchern. Später begann er an der Universität in Havanna Jura und Philosophie zu studieren und 1930 beteiligte er sich am Aufstand der Studenten gegen die Diktatur Machados. Die Universität blieb daraufhin geschlossen und Lima verfasste seine ersten schriftlichen Arbeiten.

Ab 1938 arbeitete er in einer Anwaltskanzlei und wurde später Beamter in verschiedenen kubanischen Institutionen. Neben diesen Arbeiten zur Sicherung des täglichen Lebens gab er einige literarische Zeitschriften heraus, darunter die berühmte Zeitschrift *Orígenes*, und übersetzte Gedichte und Prosa. Bald darauf erschien sein erster Gedichtband „Enemigo Rumor“ sowie erste essayistische Werke. Im Jahr 1944 begann er mit seinem Werk „Paradiso“. Lezama Lima schrieb drei Romane „La carne de René“ (1952), „Pequeñas maniobras“ (1963) und „Presiones y diamantes“ (1967), die sich alle durch einen bizarren Zynismus und Humor auszeichnen.

Nach dem Triumph der kubanischen Revolution leitete er die literarische Abteilung des Nationalrats für Kultur und wurde zum Vizepräsidenten der *UNEAC* sowie Berater des kubanischen Zentrums für literarische Studien ernannt.

Einerseits hatte er im revolutionären Kuba viele öffentliche Ämter inne und bekam kontinuierlich Ehrungen seitens offizieller Stellen, andererseits wurde er von vielen als Märtyrer angesehen, und seine Schreibweise sowie sein Kunstverständnis standen im Gegensatz zur Idealvorstellung eines revolutionären Dichters. Bis zu seinem Tode 1976 blieb er seinen Prinzipien treu.⁹⁴

Lima ist vor allem durch seinen Roman „Paradiso“ bekannt, den er in den 40ern zu schreiben begann. Während zwischen 1949 und 1955 die ersten fünf sowie das vierzehnte Kapitel ohne Probleme in *Orígenes* erscheinen konnte, wurde der Rest des Buches mit einigen

⁹³ Vgl. Anderson 2006, 115

⁹⁴ Vgl. Strausfeld 1979, 200-203

Unterbrechungen verfasst und publiziert. Erst 1966 erschien der gesamte Roman bei der *UNEAC*. Als Lezama „Paradiso“ veröffentlichte, hatte dies weitgehende Konsequenzen für ihn. Der Roman erschien zwar offiziell, wurde jedoch innerhalb kürzester Zeit aus allen Buchhandlungen Havannas wieder zurückgerufen. Lima zog mit diesem Roman das Missfallen des Regims auf sich, und das trug ihm die Zensur all seiner Werke ein. Der Roman kursierte in Kuba nur illegal und wurde nie wieder gedruckt.

„Paradiso“ bricht mit dem traditionellen Roman, da er mehr poetisch als narrativ und voller obskurer Andeutungen ist. Im Werk wird das Leben auf Kuba (Sprache, Gewohnheiten, Sexualität sowie Historisches) anhand der Geschichte einer einzigen Familie dargestellt. Vor allem das achte Kapitel gab Anlass zur Kritik, da es von einer homosexuellen Beziehung erzählt und auch in den Kapiteln neun bis elf wird homoerotisches Verlangen thematisiert.

Die 5000 Kopien der kubanischen Ausgabe wurden innerhalb weniger Tage wieder eingezogen und 25 Jahre lang nicht wieder veröffentlicht, während das Werk in Italien, Frankreich sowie einigen Südamerikanischen Staaten erfolgreich aufgenommen wurde. Der Roman des großen Dichters wurde Jahre lang nur heimlich gelesen und vielen war er nur durch die Berichte begeisterter Leser wie Julio Cortázar oder Mario Vargas Llosa bekannt.

In Kuba trat Limas Leben immer mehr in die Öffentlichkeit und man kritisierte, dass er der Kommunistischen Partei nicht beigetreten war, obgleich er mehrfach die Revolution gepriesen hatte. Erst seit den 80er Jahren erlebte er eine schrittweise Rehabilitierung.⁹⁵

„La publicación en 1966 de *Paradiso* fue, sencillamente, un acontecimiento heroico desde el punto de vista literario. Creo que nunca se llegó a publicar en Cuba una novela que fuera tan avasalladoramente homosexual; tan extraordinariamente compleja y rica en imágenes, tan cubana, tan latinoamericana, criolla y, a la vez, tan extraña.

En cuento a Virgilio Piñera, también realizó el acto heroico de presentar en el año 1968 al concurso Casa del las Américas su obra teatral *Dos viejos pánicos*, reflejo supremo del terror y el miedo que se padecen bajo el régimen de Fidel Castro.

Los dos, naturalmente, fueron condenados al ostracismo, y vivieron en la plena censura y en una suerte de exilio interior, pero ninguno amargó su vida con resentimientos, ninguno dejó, ni por un momento, de escribir; hasta que les llegó la muerte siguieron trabajando, aun cuando muchas veces supieran que aquellos papeles iban a parar a manos de la Seguridad del Estado y que quizá sólo los iba a leer el policía encargado de archivarlos o destruirlos.“⁹⁶

Lezama Lima erzählt in „Paradiso“ die Zufälle und das Schicksal der Familie Cemí, wobei er mehreren Zweigen des Familienstammbaumes nachgeht. Die Hauptereignisse finden

⁹⁵ Vgl. Padura, José Lezama Lima, 2001, 1408

⁹⁶ Arenas 1998², 110

zwischen den letzten Jahren des neunzehnten und dem dritten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts statt. Eine ganze Reihe von Personen kommt in dem Werk vor, doch José Cemí, der zu Beginn des Romans erst fünf Jahre alt ist, stellt sich als zentrale Gestalt des Werkes heraus. Durch Sprünge in die Vergangenheit werden die Herkunft und der Hintergrund von denjenigen Menschen erforscht, die starken Einfluss auf Josés Leben haben. Seine Eltern, Verwandte und Freunde bestimmen wichtige Phasen seiner Entwicklung, bis José am Ende des Romans schließlich soweit ist, alleine in die Welt hinauszugehen.

Sein Vater, der Oberst, tritt als starke Persönlichkeit auf, welche von der gesamten Familie verehrt und geachtet wird. Im Laufe des Romans erkennt José, dass er den Vorstellungen seines Vaters nicht gerecht werden kann, denn dieser hat Schwierigkeiten die Asthma-Erkrankung seines Sohnes anzuerkennen und somit zu akzeptieren, dass er kein Athlet werden kann. Diese Tatsache kann als Parallele zwischen dem Leben von Lima und seinem Protagonisten angesehen werden, denn auch der Schriftsteller wurde schon früh von der militärischen Strenge des Vaters geprägt.

Zwei weitere wichtige Persönlichkeiten im Roman sind Fronesis und Foción, die engsten Freunde von José. Als José Cemí an der Universität die beiden kennen lernt und mit ihnen Freundschaft schließt, wird kurze Zeit später ein „sodomitisches“ Paar in flagranti erwischt, was Anlass zu einem ausführlichen philosophischen Gespräch über die homoerotische Liebe gibt.

Generell kann diesen beiden Figuren das Thema der Sexualität zugeschrieben werden.

Bei einem seiner ersten sexuellen Erlebnisse hat Fronesis Schwierigkeiten beim Geschlechtsverkehr mit einem jungen Mädchen. Er hilft sich jedoch mit einer Taktik, die seine Männlichkeit wieder herstellen soll. Er entfernt ein rundes Stück Stoff von seinem Unterhemd, schneidet ein Loch hinein, das groß genug für seinen Penis ist, und platziert es zwischen sich und seiner Partnerin. Später wird dieses Hemd jedoch zu einer schweren psychischen Belastung für ihn.

Auch Foción wird mit einem ähnlichen Problem konfrontiert. Nach seiner Heirat erweist er sich als impotent.

„Foción tenía, por el abstracto desarrollo de su niñez y adolescencia, el complejo de la vagina dentada, veía la vulva de la mujer como una inmensa boca que le devoraba el falo. Como no penetraba, los bordes de la cisterna femenina se le convirtieron en una laguna infernal donde hervían espumarajos que desprendían monstruos cornezuelos, ya colas de sirenas napolitanas, ya centauros con prepotentes vergas erguidas a los requerimientos del dios Pan.“⁹⁷

⁹⁷ Lezama Lima 1996, 316

Die Bemühungen seines Vaters ihm zu helfen bewirken nur, dass er unter den Einfluss eines homosexuellen Mannes gerät und in der Folge ein aktiver Vertreter dieser sexuellen Praktik wird.

„... para huir de esa anormal situación matrimonial, cayó en el homosexualismo, conducido por la mano de aquel viejo *connaisseur* de las relaciones sexuales entre hombre y hombre. En uno de esos reservados los enigmas que lo atormentaban le fueron rendidos, y Foción sin conocer la energía penetrante, fue objeto penetrado por el agujón ajeno.“⁹⁸

Schlussendlich entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen Foción und Fronesis, die Fronesis Vater zu beenden versucht. Sein Sohn willigt später ein, eine Reise ins Ausland anzutreten, während Foción nach einer exhibitionistischen Handlung in eine Anstalt gesperrt wird.

Eine weitere Person mit homosexuellen Erfahrungen ist Farraluque, der bereits in seiner Schulzeit damit in Berührung kommt.

„Se adelantó para ver una diminuta pieza, iluminada por un pequeño ojo de buey. Allí se encontraba un hombre, con una madurez cercana a la media secularidad, desnudo, con las medias y los zapatos puestos, con un antifaz que hacía su rostro totalmente irreconocible. Apenas vio la presencia del esperado, se saltó casi para la otra pieza donde la niebla del carbón parecía que pintaba. Como un sacerdote de una hierofanía primaveral, empezó a desnudar al priápico como si lo tornease, acariciando y saludando con un sentido reverencial todas las zonas erógenas, principalmente las de mayor longura carnosa. Era regordete, blancón, con pequeños oleajes de grasa en la región ventral. Farraluque comprobó que su papada era del tamaño de su bolsa testicular. La maestría en la incorporación de la serpiente era total, a medida que se dejaba ganar por el cuerpo penetrante, se ponía rojo, como si en vez de recibir fuese a parir un monstruoso animal“⁹⁹

Das Werk ist eine Art freimütige und unverhüllte Erkundung der Homosexualität, ein Thema, das bis dahin in der lateinamerikanischen Literatur nicht vorgekommen war. So wurde die Apologie der Homosexualität, die dieser Roman enthält, schnell in ganz Lateinamerika bekannt und öffentlich diskutiert.

Lima schildert die körperlichen Beziehungen zwischen Männern mit solchen Einzelheiten, wie man sie sonst nur selten findet. An mehreren Stellen im Buch wird die Legitimität der Homosexualität diskutiert, indem er sich auf klassische, mythologische aber auch christliche Texte bezieht, die Homosexualität zwar nicht befürworten, sie aber auch nicht als Sünde

⁹⁸ Lezama Lima 1996, 317

⁹⁹ Lezama Lima 1996, 209f

ablehnen. Wichtig ist die Tatsache, dass der Roman Homosexualität nicht verteidigt, sondern diskutiert, dass also keine Partei ergriffen wird. Dieses Phänomen ist vor allem bei den Gesprächen zwischen den Freunden zu erkennen.

Neben homosexuellen Akten werden jedoch auch heterosexuelle beschrieben, ohne diese gegeneinander zu werten. Sämtliche sexuellen Darstellungen wurden stark kritisiert, da man sie als zu pervers ansah.

1.3.5 Selbstzensur

Es muss beachtet werden, dass die Angst vor Verboten oder anderen Repressionen die Autoren, wenn auch teils unbewusst, dazu veranlasste, durch Selbstzensur oder eine relativ neutrale Schreibweise dafür zu sorgen, der staatlichen Zensur wenig mögliche Angriffspunkte für ihr Werk zu bieten. Auch bewegt sich die Praxis der Selbstzensur zwischen der Angst, der politischen Korrektheit nicht Genüge zu tun, und dem Anspruch, mit der Kunst eine möglichst breite Masse zu erreichen. Freud äußert sich über die Zensur und den Schriftsteller folgendermaßen:

„Der ... Schriftsteller hat die Zensur zu fürchten, er ermäßigt und entstellt darum den Ausdruck seiner Meinung. Je nach der Stärke und Empfindlichkeit der Zensur sieht er sich genötigt, entweder bloß gewisse Formen des Angriffs einzuhalten oder in Anspielungen statt in direkten Bezeichnungen zu reden, oder er muß seine anstößige Mitteilung hinter einer harmlos erscheinenden Verkleidung verbergen; er darf z. B. von Vorfällen zwischen zwei Mandarinern im Reich der Mitte erzählen, während die Beamten des Vaterlandes im Auge hat. Je strenger die Zensur waltet, desto weitgehender wird die Verkleidung, desto witziger oft die Mittel, welche den Leser doch auf die Spur der eigentlichen Bedeutung leiten.¹⁰⁰

Hans Jörg Neuschäfer spricht von einem Diskurs der Zensur und von dessen dialektischem Charakter. Er bezieht sich damit auf den Widerspruch zwischen dem Wunsch nach Mitteilung und dem Zwang zur Verhüllung, um Zensurmaßnahmen zu verhindern. Dennoch ist in Freuds Ansatz auch ein positiver Aspekt zu erkennen, da Zensur nicht nur auf eine hemmende, sondern auch auf kreative Art und Weise wirkt. Mit anderen Worten, es müssen neue Mittel und Wege gefunden werden, um die Zensur zu umgehen, und trotzdem seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen.¹⁰¹

¹⁰⁰ Freud 1972, 158f

¹⁰¹ Vgl. Neuschäfer 1991, 48

„Das Verhältnis von Zensur und literarischer Produktion ist, wie gesagt, keineswegs einseitig das der Behinderung oder Unterdrückung. Es ist vielmehr ein dialektisches Verhältnis, bei dem die Kreativität von der Zensur nicht nur gestört, sondern auch provoziert wird. Ich will nicht so weit gehen zu behaupten, daß die Phantasie die Zensur braucht. Aber es ist auch nicht zu leugnen, daß manches nicht nur trotz sondern auch in Folge des Zensurdrucks überhaupt erst wirkungsvoll wurde. Nichts reizt mehr zur Übertretung als die Ziehung einer Grenzlinie. Die Zensur bringt jedenfalls auch Meisterwerke der Zensurumgehung oder –unterlaufung hervor und sie erweckt damit paradoxerweise selbst erst zum Leben, was sie eigentlich abtöten wollte.“¹⁰²

Um das verbotene Gedankengut dennoch anderen mitzuteilen, gibt es Freud zufolge zwei Wege: die Sinnverschiebung oder die Sinnverdichtung. Zur Ersteren zählen zum Beispiel die Verlagerung eines dargestellten Sachverhaltes ins Ausland, aber auch Verrätselung und Verstellung. Hingegen kann der Sinnverdichtung die Pars pro toto- sowie die Symbolbildung zugeschrieben werden, also die Verdeutlichung und Präzisierung sowie auch Reduzierung eines umfassenden Zusammenhangs auf einen kleinen Nenner.¹⁰³

Zusammenfassend können Witz, Ironie und schwarzer Humor als klassische Mittel der indirekten Anspielung sowie der Nutzung von Außenperspektiven zur Verbergung innerer Probleme verstanden werden. Diese Taktiken dienen teils zum Schutz vor äußerer Zensur, sind aber auch als Strategien der Selbstzensur zu verstehen. Dahingegen dient die Verwendung von alltäglichen beziehungsweise traditionellen Textsorten oder Gattungen beziehungsweise literarischen Verfahrensweisen zur Verharmlosung oder auch Ablenkung.¹⁰⁴

Unter dem harten Druck der Regierung wurde Selbstzensur auch in Kuba oft als letzter Ausweg gesehen und diente somit der Selbsterhaltung und Anpassung.

1.3.6 Massenemigration als Folge der Unterdrückung

Die Geschichte der kubanischen Literatur ist eine Geschichte des Exils. Angefangen von kolonialer Zeit bis in das heutige Kuba gab es stets eine nicht geringe Anzahl von Autoren, welche gezwungen waren, das Land aus verschiedensten politischen Gründen zu verlassen, die jedoch ihr Werk im Exil weiter fortsetzten.

¹⁰² Neuschäfer 1991, 64

¹⁰³ Vgl. Neuschäfer 1991, 49

¹⁰⁴ Vgl. Neuschäfer 1991, 68

So muss auch die Massenemigration in die USA als Folge der Unterdrückung in Kuba gesehen werden, wie bei der Beschäftigung mit Reinaldo Arenas noch deutlicher zu erkennen sein wird.

Schon zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges 1868 begannen Einwohner Kubas in andere Länder zu emigrieren, sodass bereits im 19. Jahrhundert in den USA eine Gemeinschaft kubanischer Einwanderer existierte, die sich insbesondere im Süden der Vereinigten Staaten als geschlossene Community mit eigener sozialer Struktur etablierte. In den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts gingen viele Kubaner wegen der politischen Unruhen gegen Diktator Gerardo Machado sowie einige Jahre später wegen der ökonomischen Krise der Diktatur Batistas ins Exil nach New York und Miami. Der Höhepunkt der Emigration ist jedoch nach 1959, mit dem Beginn der Revolution Fidel Castros, zu sehen.

Nach diesem Zeitpunkt kann die kubanische Auswanderung in vier Hauptphasen unterteilt werden, die an dieser Stelle nur kurz skizziert werden sollen:

In der ersten Phase, zwischen 1959 und 1962 erfolgte der größte Zustrom in die Vereinigten Staaten. Die Emigrationsgründe waren weit gefächert und reichten von politischen über soziale bis hin zu wirtschaftlichen Motiven. Während sich ein Großteil der Emigranten bereits von Beginn an gegen die Revolution stellte, waren andere von der Realisierung der Ideen und Vorhaben enttäuscht.

Die ersten Flüchtlinge waren vorwiegend Regierungsmitglieder unter der Herrschaft Batistas gewesen und hatten mit der Machtergreifung Castros ihre Position sowie auch ihr Eigentum verloren, sodass ihnen nur noch die Flucht blieb. Darauf folgten Kubaner der Ober- und Mittelschicht, die sich durch ihren hohen Bildungsstand auszeichneten und sich so von den nachkommenden Emigranten unterschieden.¹⁰⁵

Unter anderem nutzen auch einige Schriftsteller die Chance die Insel zu verlassen, um im Ausland frei schreiben zu können. Wie Sonia Almazán feststellt, lassen sich die Werke dieser Schriftsteller durch folgende Phänomene charakterisieren:

„Las primeras manifestaciones literarias producidas fuera de la Isla están marcadas por el sentimiento del retorno y la provisionalidad; su literatura, con más peso político que estético, refleja, de forma clara, un sentido de pertenencia al país de origen.“¹⁰⁶

Die folgende Phase ereignete sich von 1965 bis in die späten siebziger Jahre, als sich die wirtschaftliche Lage sowie die internationalen Beziehungen verschlechterten und immer mehr

¹⁰⁵ Vgl. Grossmann 1998, 106f

¹⁰⁶ Almazán 2006, 90

Kubaner die Flucht in die Vereinigten Staaten antraten. Eingeleitet wurde die Auswanderungswelle mit einer am 28. September 1965 gehaltenen Rede von Fidel Castro, in welcher er allen Personen mit Verwandtschaft in den USA erlaubte Kuba zu verlassen. Folglich verließen innerhalb eines Monats 2800 Menschen ihr Heimatland, um in den USA einen Neubeginn zu wagen. Diese Maßnahme war aufgrund der zunehmenden Unzufriedenheit innerhalb der Bevölkerung und der zunehmenden Zahl illegaler Flüchtlinge unvermeidlich geworden. Anschließend Verhandlungen zwischen den USA und Kuba führten zur Errichtung einer Luftbrücke, wodurch viele Kubaner der Mittelklasse in die Vereinigten Staaten kamen, da sie in Kuba ihren Lebensstandard nicht halten konnten. Der regelmäßige Flugverkehr fand zwischen Miami und Varadero statt und ermöglichte es, zwischen 1. Dezember 1965 und 6. April 1973 240.000 Kubaner in die Vereinigten Staaten zu befördern. Von dieser Regelung ausgenommen waren politische Gefangene und Männer im wehrdienstfähigen Alter, also von 17 bis 26 Jahre, denen nicht erlaubt wurde, das Land zu verlassen. Ab Mai 1973 konnten aufgrund der erschwerten Ausreisemöglichkeiten nur mehr wenige Leute das Land verlassen und so nahmen auch die Reisen in die USA ab.¹⁰⁷

Nach dem Ende der Luftbrücke begann im Jahr 1980 eine erneute Fluchtwelle, deren Mitglieder vor allem als „Mariel-Auswanderer“ bezeichnet werden. An die 130.000 Kubaner, beinahe 1,5 % der kubanischen Bevölkerung, gelangten im Zuge des Mariel Exodus in die USA. Wegen der verschlechterten wirtschaftlichen Lage und der Erbitterung vieler Kubaner drangen immer mehr Bewohner gewaltsam in die peruanische Botschaft ein, um eine Ausreise zu erzwingen. Daraufhin beendete Castro die Bewachung der Botschaften, verkündete über Radio Havanna, dass alle Kubaner, die das Land verlassen wollten, dies auch tun könnten und benachrichtigte die Exilcommunity, sie könnten ihre Verwandten und Bekannten mit Booten von Mariel abholen. So waren in den Folgemonaten Tausende Boote zwischen Florida und Mariel unterwegs.¹⁰⁸

Einige Zeit später wurde bekannt, dass neben ausreisewilligen Kubanern auch Strafgefangene und Insassen von Nervenheilklinden in die USA geschickt worden waren. Dies führte zu einer erhöhten Kriminalitätsrate und zwang die Behörden in Florida zur Selektion.

Im Dezember 1984 unterzeichneten Kuba und die USA eine Vereinbarung zur Normalisierung der Migration und die USA erklärten sich bereit, jährlich 20.000 Kubanern ein Visum auszustellen. Neben diesem Abkommen existierte jedoch auch eine große Anzahl an illegalen Auswanderern, von denen nur die Hälfte ihr Ziel erreichte, da der Golfstrom für

¹⁰⁷ Vgl. Izquierdo 2002, 73f

¹⁰⁸ Vgl. Grossmann 1998, 120f

kleine motorlose Boote als sehr gefährlich angesehen werden muss und viele auf die offene See trieben.

Eine erneute Flüchtlingswelle setzte 1991 ein, als das Mindestalter für Auslandsreisen um die Hälfte gesenkt wurde und es ab diesem Zeitpunkt Männern ab 35 Jahren und Frauen ab 30 Jahren, anstatt zuvor ab 65 beziehungsweise 60 Jahren, ermöglicht wurde, das Ausland zu bereisen. Viele nutzten diese Möglichkeit, um in der kubanischen Community Floridas ein neues Leben zu beginnen.¹⁰⁹

Bereits drei Jahre später, 1994, setzte nach schweren Unruhen und Protesten in Havanna die nächste große Ausreisewelle ein, als 35 000 Kubaner versuchten, mit kleinen Booten oder anderen Hilfsmitteln an die Küste Miamis zu gelangen.

Durch die lange und oft sehr turbulente Geschichte der kubanischen Migration, hat sich ein Spannungsverhältnis zwischen Kuba und seinem Exil entwickelt, welches nicht leicht zu durchbrechen ist. Die kubanische Politik basiert auf Loyalität, und so werden Emigranten als „contrarrevolucionarios“ und „gusanos“ und somit als Verräter, betrachtet. So wurde auch vermehrt versucht, Künstler, die das Land verlassen hatten, aus der offiziellen Kulturgeschichte Kubas zu eliminieren, egal ob sie auf der Insel bereits Werke veröffentlicht hatten oder nicht.¹¹⁰

1.3.7 Neuere Tendenzen in der kubanischen Kulturpolitik

Im Jahr 1980 ereigneten sich in Kuba einschneidende Begebenheiten, welche auch für die soziale Realität in diesem Land nicht ohne Konsequenzen verliefen. Ausschlaggebend war, dass zunächst 10.000 Kubaner in der peruanischen Botschaft Zuflucht suchten und wenig später die Grenze zu Mariel geöffnet wurde, wodurch tausende Kubaner ihre lang ersehnte Reise ins Ausland antreten konnten. Solche entscheidenden Veränderungen blieben auch auf das kubanische Literaturschaffen nicht ohne Auswirkungen.¹¹¹

So blieben zwar weiterhin historische Romane und Kriminalromane vorherrschend am kubanischen Markt, jedoch konnte sich eine neue Generation von Schriftstellern herausbilden, in deren Werken neue Tendenzen festzustellen sind. Als Beispiel sei hier Manuel Pereiras „El comandante Veneno“ (1979) zu nennen, welcher die Alphabetisierung in den kubanischen Dörfern der Sierra Maestra thematisiert. Im Gegensatz zu dem Werk „Maestra voluntaria“ (1962) welches dasselbe Thema behandelt, sind in Pereiras Roman keine propagandistischen

¹⁰⁹ Vgl. Grossmann 1998, 126f

¹¹⁰ Vgl. Izquierdo 2002, 78ff

¹¹¹ Vgl. Behar 2009, 16

Ansätze mehr zu finden. Ein weiteres Buch, welches den Tendenzwechsel im kubanischen Roman der 80er darstellt, ist „Un rey en el jardín“ (1983) von Senel Paz. Anstelle des typischen revolutionären Helden charakterisiert er den Protagonisten in diesem Werk als sensiblen jungen Mann, welcher mit Blumen spricht. Ebenso wie dieses Werk lösten sich immer mehr Werke von den revolutionären Vorgaben und experimentierten mit Inhalt und Form.¹¹²

Weitere Veränderungen müssen im Zusammenhang mit anderen kommunistischen Staaten gesehen werden. Da Kuba in Bezug auf Rohstoffe, aber auch Nahrungs- und andere Lebensmittel stark in Abhängigkeit von der Sowjetunion stand, wurde 1989 durch den Zusammenbruch des Ostblocks und weitere einschneidende Ereignissen in der ehemaligen UdSSR auch die kubanische Wirtschaft in eine Krise gestürzt, welche auch auf den Kulturbereich nicht ohne Folgen blieb. Das staatliche Kulturschaffen kam beinahe zu einem völligen Stillstand, worauf hin sich eine größere Distanz zwischen Staat und Künstlern herausbildete. Neben offiziellen Sichtweisen wurde die Wirklichkeit des Lebens in Kuba geschildert, was bis zu einem gewissen Grad geduldet wurde.

„Writers and artists moved to reinterpret history, highlight past errors, and portray the consequences of more than forty years of communist control. With privileged hindsight, they illuminated the revolutionary system’s crumbling façade and the shortcomings of its messianic projects.”¹¹³

Anhand einiger kritischer Werke kann aufgezeigt werden, dass Intellektuelle nicht länger Angst hatten, die Umstände ihres Schaffens aufzuzeigen.

„Most of these limits were justified by appeals to national security: the government asserted that, in a time of crisis, unity had to take precedence over the artist’s creative process. Officials had to save Cuba from “imperialism” and from the horrors of capitalism.”¹¹⁴

Die Wirtschaftskrise, aber auch die immer noch vorherrschende Zensur, zwangen jedoch wiederum viele Schriftsteller ins Exil. Als Beispiele wären hier Zoé Valdés, welche sich ins Exil nach Paris begab und Eliseo Alberto, der nach Mexico-City zog, zu nennen. Ihre Bücher dürfen in Kuba nicht erscheinen.

¹¹² Vgl. Behar 2009, 18

¹¹³ Howe 2004, 14

¹¹⁴ Howe 2004, 15

Vor allem „La nada cotidiana“ von Zoé Valdés stellt eine Abrechnung mit dem Kuba der 90er Jahre dar, worin sie mit Offenheit und Details über ihr ungestümes Sexualleben berichtet und somit ein Tabu bricht, da das bis dahin Männern vorbehalten war. Erst in Paris konnte das Werk erscheinen.

Im Gegensatz dazu ist Eliseo Albertos „Informe contra mí mismo“ keineswegs ein Angriff auf Kuba, sondern er versucht mit seinem Werk vor allem auf verschiedene Aspekte des kubanischen Alltags aufmerksam zu machen.¹¹⁵

Ein anderes Beispiel stellt Juan Gutiérrez dar, welcher sich ohne Erlaubnis einen Verleger in Spanien suchte. Seine Bücher stehen seither in Kuba auf dem Index, während er selbst in seinem Heimatland geduldet wird und zu Lesungen ins Ausland reisen darf.¹¹⁶

Ein weiteres kubanisches Werk, welches sich mit dem Thema Zensur und Einschränkung der Meinungsäußerung beschäftigt, ist Ena Lucia Portelas „La última pasajera“. Die Handlung erzählt von Simon, einem jungen kubanischen Intellektuellen, dem es 1995 gelingt, sein erstes Buch in Spanien zu veröffentlichen, dem jedoch nicht gestattet wird, das Land zu verlassen. Nach einem in einer Zeitschrift abgedruckten Interview, in dem sich Simon gegenüber den Institutionen der Regierung sehr kritisch äußert, kommt es zu einer Inhaftierung. Nach 21 Tagen Gefängnis und ständigen Versuchen, seinen freien Willen zu brechen, ist dieser schließlich bereit, seine Fehler zu bekennen und die Taten der Regierung zu schätzen. Dieser Vorfall wirkt sich nicht nur auf sein weiteres Leben, sondern auf das seiner gesamten Familie aus, die von nun an unter ständiger Beobachtung steht, bis ihm schließlich ein Jahr später mit Hilfe seines deutschen Verlegers die Ausreise bewilligt wird, und er das Exil in Israel wählt.¹¹⁷

Auch aus dem Fall Herberto Padilla scheinen die kubanischen Kulturfunktionäre wenig gelernt zu haben. So gehören die Gedichte des oppositionellen Lyrikers Raúl Rivero zu den meistgelesenen im Ausland, während er in Kuba täglichen Repressionen ausgesetzt ist. Nach der Unterzeichnung eines Protestbriefes für mehr Meinungs- und vor allem Pressefreiheit und der Gründung einer illegalen Presseagentur wurde er des Öfteren verhaftet und über ihn ein Ausreiseverbot verhängt.¹¹⁸

„Both the 1959 milestone and the 1990 maelstrom brought to the fore political leaders, artists and writers who expressed exhilaration over the former and shock and dismay over the latter. Official efforts

¹¹⁵ Vgl. Hoffmann 2002, 199f

¹¹⁶ Vgl. Oberhausen 2007, 55

¹¹⁷ Vgl. Portela 2009, 187-190

¹¹⁸ Vgl. Franzbach 2001, 457

to sustain socialism's supremacy through cultural media vacillated between the initial promotion of myriad forms and aesthetics and purges and censorship that stifled dissent of many kinds to the distracted and tempered response to the explosive artistic output of the 1990s."¹¹⁹

1989, in dem Jahr, in dem die Berliner Mauer fiel, wurden 14 Offiziere, so auch General Arnaldo Ochoa Sánchez, der Held von Angola und Nicaragua, verhaftet und einige hingerichtet. Ein weiteres Opfer, Carlos Aldana, der in den 90ern versucht hatte, Kuba zu reformieren, wurde ebenfalls verhaftet, seine Taten für schändlich erklärt und er selbst schließlich in den Jahren 1991-1992 von den Autoritäten degradiert.

Auch Frauen blieben von diesen Unterdrückungen nicht verschont. So kritisierte die Schriftstellerin María Elena Cruz Varela die vorliegende Korruption und sprach sich zusammen mit zehn anderen Intellektuellen in einer Deklaration für eine offene Debatte über die Zukunft Kubas aus. Die Folge war ihre Einweisung ins Gefängnis im Jahr 1992.

Wie diese Beispiele zeigen, begann die junge kubanische Generation sich gegen die Regierung und das politische System aufzulehnen. Die spezielle Periode um 1990 ermöglichte es den Intellektuellen, ihre kritischen Ansichten laut kundzugeben, wobei hier auch die generelle Krise der kubanischen Regierung und des sozialen Systems zu beachten ist.

Nach 40 Jahren der Revolution wollten sich viele nicht mehr den leeren Versprechen der Regierung auf eine bessere Zukunft hingeben und wollen selbst ihre Zukunft in die Hand nehmen.¹²⁰

Dennoch fiel im Jahr 1999 ein Bericht von Amnesty International über die Menschenrechte in Kuba folgendermaßen aus:

„In Cuba freedom of expression, association and assembly are severely limited in law and in practice. Those who attempt to express views or organize meetings or from organizations that conflict with government policy and/or the aims of the socialist state are likely to be subjected to punitive measures including short term detentions, interrogations, harassment, loss of employment, eviction, restrictions on travel, house searches, threats, intimidation, phone bugging and sometimes imprisonment (AI 14 September 1999, p.1).“¹²¹

Doch die Bemühungen der jüngeren Generation blieben nicht erfolglos, denn wie sich an den genannten Beispielen zeigt, gab es auch im Bereich der Kulturpolitik positive Änderungen.

¹¹⁹ Howe 2004, 184

¹²⁰ Vgl. Howe 2004, 23

¹²¹ Gómez 2003, 116

In der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts zeigte sich noch eine weitere Neuerung, die zuvor nie denkbar gewesen wäre. So wurde zum ersten Mal nach Beginn der Revolution die literarische Produktion von Exilautoren, wie Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante oder Severo Sarduy, als eine Kategorie der Nationalliteratur anerkannt.¹²²

Ebenso wurden gewisse Schritte der Regierung von einflussreichen Persönlichkeiten kritisiert, wie zum Beispiel von Fernández Retamar, einem einflussreichen Sprachrohr des Staates. Er sprach sich gegen die Errichtung der UMAP Lager zur Rehabilitierung Homosexueller oder auch gegen die Zensur diverser Werke, die mit den Ideen der Revolution nicht konform waren, sowie die Streichung der Namen von Exilautoren in Literaturanthologien oder Lexika aus. Ähnlich agierte ein anderes Mitglied der kubanischen Regierung, nämlich Abel Prieto, Kulturminister und früherer Präsident der *UNEAC*. Er wandte sich wiederholt gegen verschiedene vorgegebene Kulturnormen der Regierung, möglicherweise weil er selbst in der literarischen Szene tätig war und ebenso wie andere Schriftsteller unter den Einschränkungen zu leiden hatte.¹²³

Am Ende bleibt festzuhalten, dass weder Zensur noch Autozensur aus der Künstler- und Literatenszene Kubas verschwunden sind, sondern sich lediglich die Toleranzgrenze der Regierung erweitert hat. Auch seit Castros Abdankung aus seinem Amt und dem Beginn der Präsidentschaft durch seinen Bruder Raúl Castro am 24. Februar 2008 bleibt die Menschenrechtsslage unverändert. Immer noch werden Menschen aus politischen Gründen inhaftiert und ihnen wird das Recht auf freie Meinungsäußerung vorenthalten.

¹²² Vgl. Behar 2009, 25

¹²³ Vgl. Behar 2009, 27

2. Zwei Beispiele literarischer Zensur in Kuba

2.1 Reinaldo Arenas

Das literarische Werk des kubanischen Schriftstellers Reinaldo Arenas umfasst elf Romane, drei Gedichtbände, ein Theaterstück, drei Kurzgeschichtensammlungen, zwei Bücher mit Essays und zusätzlich mehr als hundert andere Publikationen, wie Zeitungsartikel, Prologe, Literaturkritiken und vieles mehr. All diese Schriften wurden in der Zeit von 1967 bis 1990 verfasst, in welcher Arenas ständiger Verfolgung ausgesetzt war, bis er schließlich im Jahr 1980 nach Miami flüchten konnte. Frauke Gewecke beschreibt seinen Stil wie folgt:

„Reinaldo Arenas ist, versucht man einen Grundtenor seines Werkes zu benennen, provokant und respektlos, in seinem Spott und seiner Kritik scharf, böse und sarkastisch, in der Sprachbegabung poetisch, bisweilen hyperbolisch–maßlos, halluzinatorisch.“¹²⁴

Reinaldo Arenas wurde am 16. Juli 1943 in einem kleinen Dorf in der Nähe der Stadt Holguín in Kuba geboren. Er wuchs in einer Zeit auf, in der General Fulgencio Batista y Zaldívar mit Hilfe der USA eine Militärdiktatur eingeführt hatte. Presse- und Meinungsfreiheit wurden abgeschafft, gewerkschaftliche Arbeit, Parteien sowie Frauen- und Studentenorganisationen unterdrückt und politische Gegner interniert oder ermordet.

1958 beschloss der 15-jährige Reinaldo sich den Rebellen anzuschließen und wurde Mitglied von Castros Guerillakämpfern, wo er jedoch nie aktiv an einem Kampf teilnahm. In dieser Zeit bemerkte er, dass auch bei den Rebellen Ungerechtigkeit vorherrschte und die ersten Erschießungen stattfanden.¹²⁵

Anfang des Jahres 1959 führte die Revolution Castros zum Erfolg, nachdem Batista aus Kuba geflohen war. Ein Jahr später erhielt Reinaldo Arenas ein Stipendium, um in einem Polytechnikum in der Nähe von Holguín zu studieren. Zu dieser Zeit, so schrieb er in seiner Autobiographie, fing der Staat bereits an, alles zu kontrollieren. Castros Revolution war nur eine andere Art der Unterdrückung, welche seine Mitglieder nun auf der ganzen Insel verbreiten sollten.

¹²⁴ Vgl. Gewecke 2001, 593

¹²⁵ Vgl. Ocasio 2003, 11-15

„Aquel líder que había luchado contra Batista era ahora un dictador mucho peor que Batista y un simple títere de la Unión Soviética estalinista.“¹²⁶

Die anfängliche Begeisterung wandelte sich in ein regimekritisches Verhalten, vor allem als sich die Verfolgung von Homosexuellen und Konterrevolutionären verstärkte. In seinen Werken berichtet Arenas über die zunehmende Enttäuschung über jene Instanz, die er zuvor mit Sehnsucht erwartet hatte.

Bereits kurze Zeit nach Beginn der Revolution erfolgten die ersten Reformen, wie die Bildungs- und Agrarreform. Letztere wird ausführlich in seiner Autobiographie „Antes que anochezca“ beschrieben, da er selbst eine Zeit lang in diesem Bereich tätig war. Es gelingt ihm, in seiner Autobiographie sowohl die korrupten Machenschaften der Regierung als auch die Situation der enteigneten Bauern wiederzugeben.

Generell werden in seinem gesamten Werk auch wirtschaftliche Veränderungen in Kuba aufgearbeitet, wie der Abbruch der Beziehungen zu den USA, wodurch viele Produkte in Kuba nicht mehr verfügbar waren und im Land selbst hergestellt werden mussten. Da eine ökonomische Unabhängigkeit jedoch nur schwer erreicht werden konnte, kam es schon bald zu strikten Rationierungen und eine Mangelwirtschaft zeichnete sich ab. Um die Wirtschaft zu fördern, setzten Castro und die Regierung ganz auf die Zuckerproduktion, und die Sowjetunion wurde zum wichtigsten Handelspartner Kubas. Im Jahr 1970 sollten zehn Millionen Tonnen Zucker produziert werden, um die wirtschaftlichen Probleme des Landes zu lösen. Um dieses hochgesteckte Ziel realisieren zu können, wurden viele Menschen, die eigentlich in einem anderen Bereich tätig waren, zur Zwangsarbeit auf den Feldern verpflichtet. Trotzdem konnten nur 8,5 Millionen Tonnen Zuckerrohr geerntet werden. Arenas war selbst als Arbeiter auf den Feldern tätig und berichtet über die vielfachen Verhaftungen, die zu dieser Zeit vorgenommen wurden.¹²⁷

1963 begann er in Havanna mit seinen literarischen Tätigkeiten. Er nahm an einem Wettbewerb für Geschichtenerzähler teil, der von der Nationalbibliothek gesponsert wurde. Obwohl er den Wettbewerb nicht gewann, wurde ihm eine Stelle in der Nationalbibliothek angeboten. Er hatte genug Zeit, um die Bibliothek selbst zu nützen, lernte viele Autoren und deren Werke kennen, die ansonsten in Kuba nicht zugänglich waren, und fing an eigene Werke zu schreiben. Unter anderem schrieb er die Romane „Celestino antes del alba“ und „El mundo alucinante“ und veröffentlichte einige Artikel und Kurzgeschichten. Doch nach der

¹²⁶ Arenas 1998², 151

¹²⁷ Vgl. Ocasio 2003, 15ff

Publikation von nur 2000 Exemplaren seines Werkes „*Celestino antes del alba*“ wurden in Kuba keine weiteren Romane von Arenas veröffentlicht. Schon sein erstes Werk brachte ihm bald Kritik wegen Mangel an dokumentarischen Realismus, ein und sein zweites Werk „*El mundo alucinante*“ konnte nur in Mexiko und Frankreich herausgebracht werden. „*El palacio de las blanquísimas mofetas*“ wurde dank der Hilfe von einigen Freunden und dem Verlag *Editions de Seuil* im Jahr 1975 ebenfalls in Frankreich publiziert und erst fünf Jahre später in spanischer Sprache veröffentlicht. Sein vierter Roman „*Otra vez el mar*“ musste drei Mal neu geschrieben werden, bevor er schließlich 1982 in Spanien im Verlag *Argos Bergara* erscheinen konnte. Auch seine Artikel wurden nur teilweise und oft mit Kürzungen publiziert, vor allem jene Teile, in denen er sich gegen das Regime und dessen Ideale stellte oder konterrevolutionäres Gedankengut aussprach.¹²⁸

„With *Celestino antes del alba* – published when Arenas was only twenty-two years old – it was already clear that he had no intentions of writing a closed, linear text that presented a coherent, objective representation of empirical reality. In the novels that were to follow Arenas would become progressively more daring in his compositional experimentation and subversion of authoritarian and reductionist attitudes toward literature and life. It was this refusal to establish a clear revolutionary consciousness in his writings that forced the Revolution finally to censor and designate Arenas’s texts as counterrevolutionary.“¹²⁹

Später bekam er eine Stelle im Kubanischen Buchinstitut, dessen Direktor Armando Rodríguez war. Dort war er ein Jahr lang angestellt, bevor er seine Arbeit bei der *UNEAC* begann. Arenas hatte Kontakt zu vielen Autoren seiner Generation, zu seinen besten Freunden zählten Virgilio Piñera und José Lezama Lima. Sie organisierten illegale Treffen, bei denen sie verbotene Texte lasen, wie zum Beispiel Gedichte von Jorge Luis Borges und Octavio Paz.¹³⁰

Zu dieser Zeit wurden sehr viele Schriftsteller wegen ihrer negativen Einstellung gegenüber dem Regime oder wegen ihrer sexuellen Neigungen verhaftet. Arenas provozierte die Regierung in mehrerer Hinsicht: auf der einen Seite irritierte er durch seine Offenheit, mit der er über seine Homosexualität schrieb sowie seine generell unkonventionelle und individuelle Art zu schreiben, und auf der anderen Seite stellte er eine Bedrohung für die Publikationskontrolle des kubanischen Staates dar. Sein Roman „*El mundo alucinante*“ sollte

¹²⁸ Vgl. Soto 1991, 4

¹²⁹ Soto 1991, 38

¹³⁰ Vgl. Ocasio 2003, 17-20

unter der Bedingung veröffentlicht werden, dass er alle Kapitel über Homosexualität aus dem Buch streiche. Arenas weigerte sich dies zu tun, mit der Begründung, ausländische Leser könnten meinen, dass es in Kuba Zensur gäbe. Im Endeffekt schmuggelte er den Roman mit Hilfe von Jorge und Margarita Camacho ins Ausland, und so wurde er von dem französischen Verlag *Editions du Seuil* unter dem Titel „Le monde hallucinant“ herausgebracht und konnte 1969 schließlich in Mexiko in der Originalsprache veröffentlicht werden, obwohl er in Kuba bereits verboten war. Dies erschwerte Reinaldo Arenas' Situation und von diesem Zeitpunkt an wurden keine seiner Werke mehr in Kuba veröffentlicht. In Frankreich hingegen gewann er den Medici-Preis für den besten ausländischen Roman.¹³¹

Während seine Romane im Ausland gelesen und vor allem auch von vielen Seiten gelobt wurden, war er in Kuba gezwungen, Aushilfstätigkeiten anzunehmen, um sein Überleben zu sichern, da es ihm nicht erlaubt war seine Werke zu publizieren. Doch Reinaldo Arenas schrieb trotz der Verfolgungen weiterhin gegen das Regime und hielt heimlich mit anderen Schriftstellern, wie den Brüdern Abreu, literarische Treffen ab. Hier hatte er die Gelegenheit, verschiedene Texte sowie Gesänge aus seinem Werk „Otra vez el mar“ vorzutragen. Wie bereits erwähnt, musste er diesen Roman drei Mal neu schreiben, weil er entweder in die Hände der Polizei gelangte oder verschwand, als er das Manuskript vor der Polizei verstecken wollte. In seiner Autobiographie berichtet er von seinen Verlusten:

„Esa novela tuvo que escribirla tres veces, porque sus manuscritos, como las mismas olas, se perdían incesantemente e iban a parar por una u otra razón a manos de la policía. Me imagino que todas estas versiones perdidas de mi novela colmarán en el Departamento de Seguridad del Estado de Cuba un enorme estante. La burocracia es muy aplicada y espero que, por lo mismo, no haya destruido mis textos.

Yo sufría ya por entonces, en el sesenta y nueve, una persecución constante de la Seguridad del Estado, y temía siempre por los manuscritos que, incesantemente, producía. Metía todos aquellos manuscritos y los poemas anteriormente escritos, es decir, todos los que no había podido sacar de Cuba, en un enorme saco de cemento y visitaba a todos mis amigos buscando alguno que, sin hacerse sospechoso para la Seguridad, pudiera guardarme los manuscritos. No era fácil encontrar quien quisiera hacerse cargo de aquellos papeles; a quien se los encontraran podía estar años en prisión“¹³²

Reinaldo Arenas sah, wie auch all die anderen Schriftsteller, wenig Hoffnung auf eine Verbesserung seiner Situation. Immer mehr Schriftsteller und Künstler bekannten sich zum

¹³¹ Vgl Lumsden 1996, 72-73

¹³² Arenas 1998², 139

Regime, aus Angst in ein Internierungslager zu kommen oder getötet zu werden. Einige wurden sogar Informanten der Staatspolizei. Viele Freundschaften zerbrachen, weil man niemand mehr trauen konnte.

„Los dictadores y los regímenes autoritarios pueden destruir a los escritores de dos modos: persiguiéndolos o colmándolos de prebendas oficiales. En Cuba, desde luego, los que optaron por esas prebendas también perecieron, y de una manera más lamentable e indígena; gente de indiscutible talento, una vez que se acogieron a la nueva dictadura, jamás volvieron a escribir nada de valor.“¹³³

Arenas zeigt deutlich auf, dass den Schriftstellern nicht viele Alternativen blieben und auf viele starker Druck ausgeübt wurde, dem sie nicht standhalten konnten. So kam es immer öfters zu Festnahmen, und für manche war der Freitod die einzige Möglichkeit diesem System zu entkommen.

Da Castro die Insel in ein Gefängnis verwandelt hatte, war es nicht mehr möglich, Kuba zu verlassen. Viele, die es versuchten, kamen dabei ums Leben oder wurden in Haft genommen. Im Jahr 1973 wurde Arenas das erste Mal wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses und später wegen konterrevolutionärer Tätigkeiten verhaftet und in das Gefängnis Guanabacoa eingeliefert, jedoch auf Kautionsfreilassung, bevor er ein Jahr später wegen seiner offen dargestellten Homosexualität und seiner im Ausland veröffentlichten Bücher ein zweites Mal verhaftet wurde und in das Gefängnis „El Morro“ kam. Ein weiterer Grund war das erneute Verfassen eines Romans, der sich wiederum gegen die Ideale der Regierung stellte und der Revolution sehr kritisch gegenüber stand. Offiziell wurde er von der Staatspolizei jedoch als Mörder, Vergewaltiger und CIA-Agent denunziert. Die Situation in „El Morro“ war unerträglich: es gab keine sanitären Anlagen und er litt unter Gewalttaten von Aufsehern und anderen Gefangenen. Mit diesen schwierigen Zeiten setzte er sich später in seiner Autobiographie „Antes que anochezca“ auseinander. Nach beinahe einem Jahr Gefangenschaft und etlichen Verhören unterschrieb er schließlich ein Geständnis, in dem er stand, dass er der Homosexualität abschwor und in Zukunft der Revolution dienen würde. Danach wurde er in ein sogenanntes „offenes Gefängnis“ in Flores, das direkt am Meer lag, verlegt. Dort herrschten wesentlich bessere Verhältnisse und Arenas arbeitete als Gehilfe eines Maurers. Im Januar 1976 wurde er aus dem Gefängnis entlassen.

¹³³ Arenas 1998², 116

Da er bereits geahnt haben musste, dass er im Fall einer Verhaftung ein Bekenntnis als Konterrevolutionärer ablegen müsste, verfasste er kurz vor seiner zweiten Verhaftung am 15. November 1974 einen Brief an die UNO und bei UNESCO sowie weitere internationale Organisationen, in dem er über seine Situation in Kuba berichtete.

„Daba cuento en él de toda la persecución a que estaba sometido; comenzaba diciendo textualmente: <<Desde hace mucho tiempo estoy víctima de una persecución siniestra por parte del sistema cubano>>. De ahí pasaba a enumera toda la situación de censura y persecución que habíamos sufrido, los escritores que habían sido fusilados, el caso de Nelson Rodríguez, la prisión de René Ariza, la incomunicación a que era sometido el poeta Manuel Ballagas. En una parte señalaba lo desesperada que era mi situación y cómo, mientras la persecución se multiplicaba, redactaba en forma clandestina aquellas líneas, esperando en cualquier momento el fin, a manos de los aparatos más sórdidos y criminales. Y aclaraba: <<Quiero apresurarme a decir que esto que digo aquí es lo cierto, aun cuando las torturas me obliguen luego a decir lo contrario>>.”¹³⁴

Obwohl es für ihn eine sehr schwierige Zeit war, nutzte er doch jede Gelegenheit, um gegen seine Feinde anzukämpfen. Außerdem versuchte er alles, um aus Kuba zu fliehen. So überwachte die Staatspolizei ihn noch stärker als zuvor.

Im Jahr 1980 kam die Wende, denn wie vielen anderen Schriftstellern zu dieser Zeit gelang es auch Reinaldo Arenas, über Mariel ins Ausland zu flüchten. Nach seiner Flucht in die USA zog er nach New York. Er schrieb im Exil sechs Bücher, überarbeitete alte Manuskripte und war Mitbegründer der Literaturzeitschrift *Mariel*.

Besonders erbittert schien er von der Tatsache, dass die kubanischen Leser seine Werke nie zu Gesicht bekommen würden, da diese in Kuba bis heute verboten sind und nicht publiziert werden, wie er an folgender Stelle im Interview mit Ottmar Ette beteuert:

„Me imagino que afecta a todos los exilados, pero a los cubanos más, porque nuestros libros, una vez que uno abandona Cuba, tienen absolutamente prohibida la entrada en Cuba. Es decir, ni soñar que el lector cubano pueda leer un libro mío ni comprar ni siquiera buscar uno en la librería. Eso está rotundamente prohibido, y a no ser que clandestinamente algún extranjero lleve un ejemplar y se lo entregue a una persona de mucha confianza, la obra de cualquier autor cubano una vez que abandona Cuba está absolutamente prohibida. El autor desaparece hasta de los diccionarios. He aquí un ejemplo muy significativo: tengo un diccionario que se llama “Diccionario de autores cubanos” donde por ejemplo Cabrera Infante no aparece; y yo aparezco porque este diccionario se ha publicado en el 1980. Es decir, hay una cosa realmente trágica en un escritor cubano en el exilio: el lector que podría captar nuestra obra, digamos, en un cien por ciento, lo que yo llamaría el “lector cómplice”, el lector que sabe

¹³⁴ Arenas 1998², 196f

específicamente cada significación, cada metáfora que uno cuenta en una novela cubana, es el lector que realmente vive en Cuba.”¹³⁵

In all den Jahren blieb er ein aktiver Gegner von Castros Regime und beteiligte sich an Kampagnen, welche die Castro-Diktatur anprangerten.

1987 stellte sich heraus, dass er an AIDS litt. Die Verschlechterung seines Gesundheitszustandes kam ziemlich plötzlich. Bevor er starb, wollte er unbedingt noch seine Autobiographie „Antes que anocheza“ vollenden. Am 7. Dezember 1990 beging er durch eine Überdosis Tabletten Selbstmord.¹³⁶

Arenas' gesamtes Werk ist durchzogen von dem Thema der politischen Situation in Kuba, angefangen von der Diktatur Batistas über den Beginn der Revolution bis hin zur nachrevolutionären Zeit. Ebenso müssen sein Verhältnis zu Castro sowie die Repressionen infolge seiner Einstellungen und Homosexualität als wesentliche Aspekte des Gesamtwerkes angesehen werden, die er in seinen Romanen, Gedichten oder auch Erzählungen immer wieder behandelt. Weiters verarbeitet er den Zustand ständiger Verfolgung ebenso wie das Gefühl von Heimatlosigkeit, das ihn nach seiner Auswanderung in die USA begleitete. So sind vor allem seine letzten Schriften von der Anklage gegen Castro und das Regime geprägt und stellen eine Abrechnung mit dem Leid, das ihm zugefügt wurde, dar.

Am meisten wird in seinem Werk jedoch der máximo líder Fidel Castro angeklagt, wobei vor allem seine Autobiographie voller Anschuldigungen gegen das Staatsoberhaupt ist. Die Enttäuschung bezieht sich vor allem auf seine im Jahr 1961 getroffene Entscheidung, die Revolution zu einer sozialistischen zu machen anstatt, wie erhofft, eine Demokratie einzuführen. Des Weiteren wird immer wieder die absurde Propaganda angesprochen, mit der er sich von den eigenen Fehlgriffen und Krisen im Land distanzieren wollte. So lenkte Castro zum Beispiel die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf den Feind USA, um von seinem eigenen wirtschaftlichen Versagen und den Schäden, die durch die vermehrte Zuckerrohrproduktion in der Landschaft entstanden war, abzulenken.

„Desde luego, como siempre, Castro se negó a reconocer su error y trató de desviar la atención del fracaso de la zafra hacia otros acontecimientos; entre ellos, desde luego, estaba su odio a Estados Unidos, que según él habían sido los culpables. En aquel momento se inventó la historia de que unos pescadores habían sido raptados por agentes de la CIA en una isla del Caribe y, de repente, toda aquella

¹³⁵ Ette 1986, 180

¹³⁶ Vgl. Ocasio 2003, 42-43

muchedumbre, que había cortado caña durante un año, ahora tenía que concentrarse en la Plaza de la Revolución o frente a la que había sido la embajada norteamericana en La Habana, para protestar por el rapto supuesto de aquellos pescadores.”¹³⁷

Anlass zur Kritik gab auch Castros Verhalten gegenüber jenen, die sich nicht den Vorgaben der Regierung fügen wollten oder andere Meinungen vertraten. Da Reinaldo Arenas ein Künstler war, der sich stark über seine Sexualität definierte, litt er in besonderem Maße unter den Repressalien, welche sein gesamtes Leben prägten. Doch trotz der immer schwieriger werdenden Lage für Homosexuelle sah Arenas diese Maßnahmen als eine Art Befreiung und sie gaben ihm den Anreiz, sie noch intensiver auszuleben, was gleichzeitig als Protest gegen das Regime und dessen Vorschriften zu werten ist.

„Creo que si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual. Quizá como una protesta contra el régimen, las prácticas homosexuales empezaron a proliferar cada vez con mayor desenfado. Por otra parte, como la dictadura era considerada como el mal, todo lo que por ella fuera condenado se veía como una actitud positiva por los inconformes, que eran ya en los años sesenta casi la mayoría. Creo, francamente, que los campos de concentración homosexuales y los policías disfrazados como si fueran jóvenes obsequiosos, para descubrir y arreszar a los homosexuales, sólo trajeron como resultado un desarrollo de la actividad homosexual.”¹³⁸

Rafael Ocasio erwähnt in seinem Werk über Arenas, dass dieser wohl nicht so heftig verfolgt worden wäre, wenn er seine Homosexualität nicht so offensichtlich im täglichen Leben, aber vor allem auch in seinen Werken, zur Schau gestellt hätte. Dies war mit Sicherheit ein Grund für die Zensur seiner Schriften, doch einen weiteren stellte das experimentelle Schreiben dar, durch welches sich alle seine Romane auszeichnen. Arenas spielerischer Umgang mit der Literatur wird vor allem in den Formexperimenten und der Intertextualität deutlich.

In den vorigen Kapiteln wurden bereits die ästhetischen Normen, welche die Literatur in Kuba zu erfüllen hatte, diskutiert. Es wurde von der Regierung der sozialistisch-realistische Roman propagiert, dessen Kriterien insbesondere der Geschichtsroman oder die Testimonio - Literatur erfüllte. Arenas Abneigung über revolutionäre Themen zu schreiben sowie seine Experimentierfreudigkeit mit Texten entsprachen nicht der revolutionären Dimension, welche die Literatur zu erfüllen hatte, weshalb er auch nie von der kubanischen Kulturpolitik gefördert oder veröffentlicht wurde. Bereits sein erster Roman *Celestino antes del alba*

¹³⁷ Arenas 1998², 158

¹³⁸ Arenas 1998², 132f

zeichnet sich durch Sprachexperimente aus. So setzte er visuelle Elemente ein, um das Verständnis seiner Texte zu unterstützen und den Inhalt mit Bildern besser zu veranschaulichen. Hierbei betonte er immer wieder den großen Einfluss von anderen Medien, wie Comics, Filmen oder der Malerei.

Auch wenn seine Werke als fiktive Geschichten betrachtet werden müssen, versteckt sich dahinter eine Darstellung des menschlichen Schicksals unter ständiger Unterdrückung und somit auch eine Anklage gegen die Regierung Castros. Alle Werke handeln von einem Zeugen, der selbst unter dieser Unterdrückung zu leiden hat und seine Erfahrungen zu Papier bringen will. Mit seinen Romanen scheint Reinaldo Arenas jenen Menschen eine Stimme zu geben, die ansonsten von der kubanischen Regierung ausgeblendet wurden. Seine Protagonisten repräsentieren jene Personen, welche vom Staat als unerwünscht wahrgenommen wurden, da sie sich nicht den Anforderungen fügen konnten oder wollten. Mit seinen Darstellungen verleiht ihnen Arenas eine Stimme, die sie sonst nicht bekommen hätten und leistet somit einen wesentlichen Beitrag zur Aufarbeitung der sozialen Verhältnisse jener Zeit. Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern versucht Arenas die Geschichte nicht aus offizieller Sicht darzustellen, in der Absicht die revolutionäre Zufriedenheit sicherzustellen, sondern jeder Roman ist in einem spezifischen soziohistorischen Kontext situiert, womit er die realen Gegebenheiten in den unterschiedlichen Abschnitten nach der Revolution wiedergeben will.¹³⁹

Hierbei ist zu beachten, dass nicht nur eine Stimme im Roman als die einzig wahre angesehen wird, wie es ansonsten oft in der Testimonio - Literatur der Fall ist, sondern jeder Person wird gleich viel Bedeutung zugeschrieben. Im Gegenteil, die Stimmen widersprechen einander oft und übertreffen sich sogar in ihren Aussagen.¹⁴⁰

„The novels ... can be read as texts that call into question the official revolutionary historiography's selection and arrangement of "facts" by revealing the ideological intention behind all narratives, both historical and fictional. These novels, rather than support the concept of an official history of the collective consciousness, prefer to examine the enigma of individual human existence.“¹⁴¹

Die oben angeführten Elemente sollen nun anhand dreier zensurierter Werke von Arenas, welche in Kuba nicht erlaubt waren, aufgezeigt und diskutiert werden.

¹³⁹ Vgl. Soto 1991, 40ff

¹⁴⁰ Vgl. Soto 1991, 52

¹⁴¹ Soto 1991, 130

2.1.1. „El mundo alucinante“

Im Jahr 1966 wurde Reinaldo Arenas zweiter Roman „El mundo alucinante“ bei einem Wettbewerb der *UNEAC* ausgezeichnet, jedoch nicht mit dem ersten Preis versehen, was automatisch seine Veröffentlichung bedeutet hätte. Obgleich die *UNEAC* die Veröffentlichung genehmigte, kam es zu keiner Publikation. Als offizieller Grund wurden eine Reihe erotischer Passagen im Werk genannt und auf „Paradiso“ verwiesen, das Werk von Lezama Lima, welches erst kurze Zeit vorher erschienen war und Anlass zur Kritik gegeben hatte.

Zu dieser Zeit war Reinaldo Arenas am *Instituto del Libro* tätig, wo er den Leiter der mexikanischen *Editorial Diógenes* kennen lernte. Er vertraute ihm das Manuskript seines Werkes an und dieser konnte es schließlich 1969 zur Veröffentlichung bringen. Im gleichen Jahr wurde es in einer Übersetzung von *Seuil* herausgebracht. In Frankreich wurde das Werk zum besten ausländischen Roman gekürt und später mit dem *Prix Medicis* ausgezeichnet.¹⁴²

Die Gründe für eine abgelehnte Veröffentlichung müssen meiner Meinung nach neben den erotischen Passagen generell in Zusammenhang mit dem Inhalt des Romans gesehen werden. „El mundo alucinante“ von Reinaldo Arenas basiert auf dem Leben des revolutionären Mexikaners Fray Servando Teresa de Mier (1765-1827). Dieser geriet im Laufe seines Lebens ständig in Konflikt mit den Autoritäten, da ihm mehr daran lag die Wahrheit zu verbreiten als die Mächtigen zu preisen. Er stellte sich gegen einflussreiche Persönlichkeiten und wurde deshalb an die 25 Jahre von der spanischen Regierung und der katholischen Kirche verfolgt, weshalb er einen Großteil seines Lebens in verschiedenen Gefängnissen verbrachte. Obgleich im Leben von Fray Servando eine gewisse Entwicklung zu erkennen ist, gekennzeichnet durch die unterschiedlichen Stadien seiner Aufenthalte (Mexiko, Spanien, Frankreich, Italien, Portugal, England, die USA und am Ende noch einmal Mexiko), ist sein gesamtes Leben von den immer wiederkehrenden Verhaftungen und Verfolgungen bestimmt.¹⁴³

Bereits als junger Mann flüchtet der Protagonist wegen der ständigen Schikanen seitens Lehrer, Mutter und Schwestern ins Dominikanerkloster, wo er sich jedoch bald gegen die grausamen Machenschaften der Kirche, wie Verbrennungen und Inquisition, wendet. Hier kommt er auch erstmals in Berührung mit Homosexualität:

¹⁴² Vgl. Pagni 1992, 157

¹⁴³ Vgl. Pagni 1992, 161

„Pues bien sé yo que tú deseas lo que rechazas. Pues bien sé yo cuando viste a todos los novicios acercándose desnudos a saludarte, algo dentro de ti hizo “pass” y se dehizo en miles de lucecitas y el primer impulso fue correr hacia ellos y, desnudo, dejarte confundir. Pero eres intransigente y astuto para contigo mismo, que es ser tirano para con los sentimientos más solicitados. Pore so echaste a correr: pues bien sabes que la maldad no está en el momento que se quiso disfrutar, sino en la esclavitud que luego se cierne sobre ese momento, en su dependencia perpetua. La infatigable búsqueda, la constante insaciedad de lo encontrado ... Y saliste huyéndote más que huyendo. Y te decías „estoy salvado“. „estoy salvado“. Y estabas salvado por primera vez, que es ya estar salvado para siempre.“¹⁴⁴

Gilt er anfangs als bester Kanzelredner in Mexiko, so wendet sich bald das Blatt, und eine Festrede zu Ehren der Jungfrau von Guadalupe, in welcher er durch die Verbindung der standardisierten christlichen Legenden mit aztekischen Mythen der spanischen Eroberung jegliche heilsgeschichtliche Legitimation abspricht, bringt ihn in Konflikt mit der Inquisition. Als Ketzer verurteilt, kommt er in die Festung San Juan de Ulúa, welche stark an „El Morro“ erinnert, in dem auch Reinaldo Arenas einige Zeit verbringen musste. Später wird er nach Spanien überführt, wo ihm die Flucht nach Frankreich und später nach Rom gelingt. Dort sucht er Schutz in einer Kirche, wird jedoch durch die dort durchgeführten sexuellen Praktiken wieder zur Weiterreise getrieben.

„... y he aquí que estoy viendo al padre, completamente desnudo y sudoroso, con el miembro más tieso que una piedra y apuntando como una vara, paseándose entre aquellas señoras arrodilladas en corro, y sin dejar de recitar sus prédicas en latín. Así caminaba el padre por entre todo el ciclo de mujeres. Ellas lo miraban extasiadas y a cada momento sus rostros reflejaban la ansiedad y la lujuria, desatada ya en el cura, que seguía caminando rítmicamente, mientras su miembro adquiría proporciones increíbles, tanto que temí llegara hasta donde yo estaba, traspasando la puerta ...“¹⁴⁵

Im Laufe seines Lebens gerät er des Öfteren in Gefangenschaft, doch es gelingt ihm immer wieder die Flucht, zum Teil auch auf sehr phantasievolle Art und Weise, zum Beispiel als das Gefängnis unter der Last seiner Ketten zusammenbricht und er ins Meer rollt und so entkommen kann. An dieser Stelle und auch als er von der Freiheit seiner Gedanken berichtet, wird seine symbolische und manchmal groteske Schreibweise sehr gut erkenntlich, die sich von den historischen Lebensdarstellungen des Servando Teresa de Mier abgrenzen.

„Y es que el pensamiento del fraile era libre. Y, saltando las cadenas, salía, breve y sin traba, fuera de las paredes, y no dejaba ni un momento de maquinarse escapes y de planear venganzas y liberaciones. El pensamiento emergiendo ligero de entre aquellas barras de acerro, saltaba por sobre las mismas narices

¹⁴⁴ Arenas 1992, 30

¹⁴⁵ Arenas 1992, 85f

de los carceleros y llegaba, retrocediendo en el tiempo, hasta los campos de arena y los cerros de piedras como pintadas de blanco, ...¹⁴⁶

Bis zum Ende seines Lebens kämpft er für die Vollendung der Revolution, wobei er sich immer wieder gegen einflussreiche Persönlichkeiten stellt und somit stets in großer Gefahr lebt. Zurück in Mexiko muss er am Ende seines Lebens erkennen, dass die Revolution, für die er sein ganzes Leben lang gekämpft hatte, dogmatisch geworden ist, Freiheit nicht existiert und er selbst sich wiederum in Gefangenschaft befindet. Er fühlt sich betrogen, da die Revolution, an welche er so lange geglaubt hat, keine Alternative, das heißt auch keine neue Lebensmöglichkeit, bietet. Selbst nach seinem Tod findet er keine Ruhe, da sein Leichnam aus dem Grab geholt und an einen Zirkusdirektor verkauft wird.¹⁴⁷

Im Allgemeinen ist der Roman durchzogen von schwarzem Humor und Gesellschaftskritik, so darf auch eine Anspielung auf Zensur nicht fehlen.

„...Por otra parte, la vigilancia era insoportable y los libros de interés eran muy pocos. El mismo Quijote había sido retenido en un bergantín sin decidirse la aduana a desembarcarlo por “traer cosas de la vida muy mundana y falaz”. Y allí se consumían, entre polillas y aguardientes dulzones, todos aquellos gruesos ejemplares, hasta que al fin los marineros decidieron contrabandearlos.“¹⁴⁸

Der Untertitel „Una novela de aventuras“ verweist den Leser bereits auf die Gattung des Abenteuerromans. Das Werk ist außerdem in Kapitel unterteilt, deren Überschriften in ihrer Struktur auf Abenteuer- beziehungsweise Ritterromane verweisen, da sie bereits die wichtigsten Punkte des nachstehenden Textes andeuten.¹⁴⁹

Im Roman sprechen drei narrative Stimmen. Fray Servando erzählt seine Lebensgeschichte in der ersten Person, ein Erzähler in der zweiten Person wendet sich direkt an den Protagonisten und eine dritte Person ergänzt den Roman mit Beschreibungen des Lebens von Fray Servando sowie seiner Umwelt. Allerdings sind die Rollen dieser drei Erzähler nicht eindeutig festgelegt und wechseln sich immer wieder ab. Es wird nicht nur aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt, sondern es werden in den recht ähnlich erscheinenden Kapiteln oft ganz verschiedene Ereignisse dargestellt, sodass die Erzählungen einander zum Teil sogar ausschließen und wieder verworfen werden. Mit anderen Worten, es gibt nicht nur eine

¹⁴⁶ Arenas 1992, 170f

¹⁴⁷ Vgl. Pagni 1985, 39

¹⁴⁸ Arenas 1992, 32

¹⁴⁹ Vgl. Pagni 1992, 160

Geschichte, sondern viele Versionen davon, die gleichberechtigt nebeneinander stehen. Dies kann als eine Anspielung auf Arenas Auffassung von der Wahrheit verstanden werden, die ebenfalls nicht als fest und stabil angesehen werden kann, sondern sich von Perspektive zu Perspektive anders darstellt. Gleichzeitig sind mehrere Varianten einer Geschichte gegeben, wodurch der Eindruck entsteht, die Geschichte wäre nicht sehr stabil und würde sich nicht festlegen.

In „El mundo alucinante“ werden die Memoiren von Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827) zu einer neuen Geschichte umgeschrieben, die sich dennoch stark an das Leben dieser Person anlehnt. Reinaldo Arenas bedient sich sozusagen seiner Lebensgeschichte und fikionalisiert diese. Bereits im Vorwort zu seinem Roman erwähnt er sein Misstrauen gegenüber der Geschichtsschreibung, die nie die gesamte Wirklichkeit, sondern immer nur eine Realität umfassen kann. Arenas scheint sich stark mit dem Protagonisten zu identifizieren, denn er spielt auch im Werk auf diese doppelte Ausrichtung mit folgenden Worten an:

„...lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona.“¹⁵⁰

So wird sowohl das gesamte Leben von Arenas wie auch seine Gedankengänge im Roman reflektiert und durch die Erzählung von Fray Servando zum Ausdruck gebracht. Ebenso wie sein Protagonist ist auch Arenas von der Revolution enttäuscht, der er sich anfangs mit Enthusiasmus angeschlossen hatte. Diese Enttäuschung lässt sich auch in der Darstellung der kubanischen Realität erkennen und wird im Roman deutlich reflektiert.

„En realidad, Arenas utiliza la historia para llevar a cabo una crítica feroz del poder. No le interesa “rescatar los olvidos de la historia”, “desmitificar figuras clave, héroes de la historia”, sino que está la pone al servicio de un interés muy presente en su vida: criticar los abusos del poder.“¹⁵¹

Diese Kritik am System war neben der politischen Dimension des Romans und den homoerotischen Szenen wohl mit ein Grund, weshalb der Roman in Kuba nicht erscheinen durfte. Dem Ärger darüber verleiht der Autor in einem Brief innerhalb der Erzählung Ausdruck:

¹⁵⁰ Arenas 1992, 9

¹⁵¹ Pulido Herráez 2006, 146

„Estás, querido Servando, como lo que eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente casi desconocida) de la historia literaria y política de América. Un hombre formidable. Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela debe ser censurada.“¹⁵²

Vor allem die Parallelen zu Arenas Leben und den Repressionen, welche er in seinem Heimatland erleiden musste, sowie der Umgang mit Personen, die sich nicht vollkommen den Vorstellungen der Regierung anpassten, können in „El mundo alucinante“ nicht übersehen werden. Servando lebt in einer Welt voll von Korruption, Unterdrückung und Egoismus. Im Schreiben sieht er den einzigen Ausweg aus dieser wenig hoffnungsvollen Welt, in der vor allem keine Kritik am Regime erlaubt ist.

„Fray Servando's life of misfortune occurs in an atmosphere of terror parallel to that of the Cuban cultural milieu during the period of the UMAP camps.“¹⁵³

Arenas stieß 1964 zufällig durch einen Hinweis in einer Anthologie auf die Memoiren von Servando Teresa de Mier und verspürte sogleich große Faszination für diesen Menschen, der zunächst an einer Revolution teilnahm und für sie kämpfte, bis sie sich jedoch bald zu einem dogmatischen System entwickelte und er von ihr verfolgt wurde, bis er schließlich zur Flucht gezwungen war. Sein Protagonist ist, wie er selbst, ständig auf der Flucht vor der Unterdrückung durch den Machtapparat, um schließlich am Ende einer großen Desillusion gegenüber zu stehen, da die Revolution statt der erhofften Freiheit wiederum nur Unterdrückung gebracht hat. Wie bereits erwähnt, dürfte dies wohl der ausschlaggebende Punkt gewesen sein, weshalb der Roman in Kuba nicht veröffentlicht werden durfte. Hier findet sich jedoch einen Unterschied zu den Schriften von Servando Teresa de Mier, in denen es keinen eindeutigen Hinweis darauf gibt, dass dieser je den Glauben an die befreiende Wirkung der Revolution aufgab, während in Arenas Roman die Enttäuschung des Protagonisten bezüglich der Revolution deutlich hervorgehoben wird.¹⁵⁴

Dies bringt vor allem Arenas Enttäuschung über die kubanische Revolution zum Ausdruck, an der er sich anfangs voller Hoffnung beteiligte und für die er kämpfte, der er jedoch bald als Außenseiter und Verfolgter galt, was seinen Glauben an die Revolution brach.

Die Darstellung der Freiheit der Phantasien, die in jeder Situation gegeben scheint, setzt er gegen die Intoleranz seitens verschiedener Institutionen wie Kirche und Staat. Diese

¹⁵² Arenas 1992, 12

¹⁵³ Howe 2004, 62

¹⁵⁴ Vgl. Pagni 1992, 158-167

verkörpern die Macht, die bestimmt, wie Menschen zu sein haben oder nicht. Zu dieser Freiheit der Fantasie gehört auch die stets magische und teilweise sogar diabolisch wirkende Erscheinung des Protagonisten. Denn wenn dieser eintrifft, geschieht dies meist über die Luft und zum Erstaunen und Überraschung der anderen.

„El Arzobispo lo vio llegar montado sobre una escoba en llamas y por poco da un grito. Pero en seguida pensó que aquello no eran más que tentaciones del demonio para obligarlo a demostrar su debilidad ante las escobas – fray Servando se bajó del vehículo (pues como tal lo había usado) y el Arzobispo, sin poderse contener, dio un grito.“¹⁵⁵

Dies trägt wesentlich zu dem Bild des Mystischen bei, welches den Protagonisten umgibt, und muss als wesentlicher Teil der Geschichte betrachtet werden. Der Leser begibt sich in eine Welt, in der andere Gesetze gelten und muss lernen diese zu akzeptieren.

„...metamorfosis de personajes que adquieren así formas animalescas; ruptura de las barreras que impone la física: un hombre puede volar, o atravesar un océano a nado en un tiempo mínimo, o saltar y cruzar los Pirineos; ruptura de las fronteras convencionales entre la vida y la muerte. Todos estos procedimientos narrativos introducen en el relato la dimensión de lo imposible según las leyes o la lógica que rigen el mundo cotidiano del receptor o del lector.“¹⁵⁶

Durch diesen Aspekt ist jedoch gleichzeitig eine gewisse Parodie von Fray Servandos Memoiren und damit allgemein der Autobiographie gegeben. Dies wird besonders durch die Vielschichtigkeit der Stimmen, die Transformation von historischen Schilderungen in eine Abenteuergeschichte sowie das Vorhandensein der magischen Elemente hervorgehoben.¹⁵⁷

Arenas Roman ist jedoch nicht nur ein intertextueller Verweis auf die Lebensgeschichte von Servando Teresa de Mier, sondern zugleich eine Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen kubanischen Roman, insbesondere dem Werk „El siglo de las luces“ von Alejo Carpentier. Bereits der Titel „El mundo alucinante“ verweist auf jenen von Carpentier, wie auch auf eines seiner anderen Werke, nämlich „El reino de este mundo“. Wie in „El mundo alucinante“ wird auch in „El siglo de las luces“ das Scheitern einer Revolution thematisiert, das jedoch nicht als endgültig dargestellt wird, denn die Ideale der Französischen Revolution, welche zwar in Europa scheiterte, wirken sich im positiven Sinn auf die Entwicklung der Unabhängigkeitsbewegungen in Lateinamerika aus, bis hin zur kubanischen

¹⁵⁵ Arenas 1992, 43

¹⁵⁶ Pulido Herráez 2006, 155

¹⁵⁷ Vgl. Pulido Herráez 2006, 173

Revolution. Reinaldo Arenas hingegen betont in seinem Werk das wiederkehrende Scheitern der Bewegung. Im Gegensatz zu Arenas, der Fray Servando als eine Figur darstellt, die sich als Kämpfer gegen die Wahrheiten des offiziellen Machtdiskurses von Kirche und Politik sieht, muss Carpentier als Schriftsteller gesehen werden, der einen Beitrag zur offiziellen Geschichte Kubas leistet. Die Treue zum Detail sowie die Übernahme von historischen Daten verleihen dem Roman den Anspruch auf Wahrheitsdarstellung, im Gegensatz zu dem Roman von Arenas, der sich mit seinen unterschiedlichen Erzählern und widersprechenden Darstellungen gegen eine objektive Wahrheit ausspricht.¹⁵⁸

Ebenso weiß der Leser nicht, welche dargestellte Geschichte im Werk der Wahrheit entspricht und welche eine Lüge ist. Wie bereits Sabine Schlickers feststellt:

„La falta de una jerarquía narrativa desemboca en una desorientación semántica del narratario y del lector implícito. No llegan a saber cuál de las distintas versiones sobre la vida de fray Servando Teresa de Mier es correcta, ni siquiera, si (alg)una corresponde a la realidad.“¹⁵⁹

Zusammengefasst können neben der offiziellen Erklärung zwei Gründe für das Verbot der Publikation genannt werden, die sich mir aufgrund meiner Kenntnisse der Zensurverhältnisse in Kuba ergeben: erstens die Parallelen hinsichtlich Verfolgung und Unterdrückung, unter welchen sowohl Fray Servando als auch Arenas selbst zu leiden hatten, und zweitens das Scheitern einer Revolution, welcher die Protagonisten zu Beginn voller Hoffnung und Elan gegenüber stehen, die sich jedoch bald als Lüge und Diktatur entblößt.

2.1.2 „El palacio de las blanquísimas mofetas“

„El palacio de las blanquísimas mofetas“ ist die Geschichte von Fortunato, einem sensiblen und gleichzeitig engagierten junger Mann, welcher politisch gesehen eine sehr turbulente Zeit in der Geschichte Kubas durchlebt. Es gelingt ihm schließlich sich von seiner Familie, die er nur als Bestien bezeichnet, loszureißen und aus der konservativen ländlichen Stadt Holguín zu entkommen. Der Rest seiner Familie lebt das brutale Leben in der Kleinstadt weiter, mit dem festen Glauben, Trost und Zufriedenheit nur im Tod zu finden.

Doch nicht nur Fortunato steht im Mittelpunkt des Romans, sondern auch der Rest der Familie spielt eine wesentliche Rolle. So zum Beispiel Polo, der Großvater, welcher sich selbst als verdammt sieht, da er nur Töchter in die Welt gesetzt hat, oder die Großmutter

¹⁵⁸ Vgl. Pagni 1992, 159-164

¹⁵⁹ Schlickers 2003, 113

Jacinta, welche ihre Tage damit verbringt, das Badezimmer zu kontrollieren, seine Tante Celia, welche dem Wahnsinn verfallen ist, nachdem ihre einzige Tochter Ester Selbstmord begangen hat, Tante Digna, welche von ihrem Mann verlassen wurde und nun ihre Kinder Tico und Anisia alleine aufziehen muss, Tante Adolfina, eine alte Jungfer mit großer Furcht ihre Unschuld zu verlieren, und schließlich Onérica, die Mutter von Fortunato, welche ihn verlässt, um in den USA ihr eigenes Schicksal zu suchen.

All diesen Menschen wird im Buch eine Stimme verliehen und somit die Möglichkeit gegeben, ihre eigene Geschichte darzustellen. Sie leben miteinander, ohne jedoch das geringste Verständnis für die Wünsche oder Ängste der anderen aufzubringen. Die gesamte Familie entpuppt sich als Gefangene ihres eigenen Leidens, aus dem sie nicht entkommen können.¹⁶⁰

Der Roman ist in drei Teile untergliedert, Prolog und Epilog, „Hablan las criaturas de queja“ und „Función“. Vor allem im ersten Teil kommen die Stimmen sehr gemischt zum Vorschein, was die genaue Zuordnung erschwert. Erst im zweiten und dritten Part werden die Stimmen genauer zugeordnet und somit ein Verstehen ermöglicht. Obgleich im Roman alle Formen der Rede vorhanden sind, überwiegt doch die Erzählung in der ersten Person, welche die Familienmitglieder benutzen, um von ihrem Leid zu berichten.

Auffällig ist die Zusammenlegung von Prolog und Epilog, welche sich normalerweise am Anfang und am Ende des Werkes befinden. Sie werden nicht nur durch die Gliederung, sondern auch durch ein Insekt, nämlich die Fliege, miteinander verbunden, jenem Insekt, das laut Autor folgenden Zweck erfüllt: „revolver la carroña y fornicar“¹⁶¹.

Die Fliege, Symbol der Mittelmäßigkeit, der Existenz der Serien, der menschlichen Korruption sowie der Angst aller Lebewesen, erinnert an ein Theaterstück Sartres namens „Les Mouches“ (1943).¹⁶²

Der zweite Teil ist wiederum untergliedert in unterschiedliche Abschnitte, in welchen die Familienmitglieder in Form von Monologen ihr Leid beschreiben.

Fortunato versucht mit seinen Worten auch die Erfahrungen der anderen Familienmitglieder zu schildern, muss für die Identifikation mit den anderen unterdrückten Personen jedoch einen hohen Preis zahlen. Der folgende Ausschnitt in der dritten Person zeigt Fortunato in seiner Rolle als Opfer und gleichzeitig Märtyrer, als er den Wunsch hegt, seine Familie von ihren Leiden zu befreien.

¹⁶⁰ Vgl. Soto 1991, 57

¹⁶¹ Arenas 2001, 25

¹⁶² Vgl. Zéndegui 2004, 15

„Y fue entonces (cuando ya todos lo aceptaban, cuando ya se había ganado con su astucia, con su aparente estupidez, la consideración y el afecto de todos), cuando comprendió que no podía más, que era imposible, que nunca había podido, y que ahora más que nunca tenía que desaparecer. Y fue entonces cuando comenzó a interpretar a toda su familia, y padeció más que todos ellos sus propias tragedias. ... Fue entonces cuando se pegó cendela, cuando se exiló voluntariamente, cuando se convirtió en un viejo gruñón, cuando enloqueció, cuando, transformado en una solterona, se lanzó a la calle en busca de un hombre.”¹⁶³

Fortunato beginnt heimlich aus dem Geschäft seines Großvaters Papier zu stehlen und darauf seine Gefühle niederzuschreiben. Hierbei steht sein Einfühlungsvermögen im Kontrast zu dem Egoismus seiner Familie, in welcher jedes Mitglied ausschließlich mit dem eigenen Leid beschäftigt ist. Durch seinen Wunsch die Schmerzen und die Frustration anderer zu verstehen, beginnt auch die Selbstzerstörung Fortunatos, da dieser gleichzeitig den Verlust des eigenen Selbst mit sich bringt und in Verwirrung und Chaos endet.

Vor allem zu Adolfina besteht eine besondere Verbindung, da beide Gefühle von extremer Einsamkeit, Unzufriedenheit und Hilflosigkeit durchleben.

So sieht Fortunato in Adolfina seine Seelenverwandte, insbesondere in Hinsicht auf die Tatsache, dass beide unfähig sind, mit anderen Menschen emotionalen oder physischen Kontakt einzugehen. Dies wird in folgender Passage deutlich, in welcher Fortunato einen sexuellen Akt ausübt.

„Fue entonces cunado comenzó a celebrar sus primeras sesiones privadas de llanto. Fue entonces cuando, escondido tras de la prensa de maíz, comenzó a imitar a Adolfina, comenzó a engolar la voz y a protestar como el abuelo, y comenzó a pelear con el tono apretado y rabioso de la abuela. Un día cogió un palillo de guano y se lo metió en el culo tan sólo, quizá, para experimentar una nueva sensación de dolor. Esa vez lloró como Adolfina.”¹⁶⁴

Während anfangs für Adolfina das Badezimmer der einzige Zufluchtsort darstellt, wo sie ihren Ärger und ihre Verzweiflung in langen Monologen zum Ausdruck bringen kann, wird später dieser Raum auch für Fortunato zum Versteck, wo er in Ruhe masturbieren kann.

„*El palacio* approaches the subject of homosexuality in a rather mild tone, which can be taken as self-censorship of the more graphic details (...). It can also be due, however, to Fortunato's inexperience with homosexual erotic behaviour because of his tender age or lack of a sexual partner. He is not gay or

¹⁶³ Arenas 2001, 115

¹⁶⁴ Arenas 2001, 50

at least not sexually mature enough to seek homosexual encounters, but he has an increasing awareness of that possibility as his dominant sexual orientation.”¹⁶⁵

Ein immer wieder kehrender Satz im Roman ist die Frage der Großmutter, wie lange Adolfina noch im Bad bleiben will, wodurch ihre Ruhe gestört wird. Am Ende sind jedoch beide so frustriert, dass nicht einmal mehr ihr geheimer Ort ihnen Trost spenden kann. So beschließt Fortunato sich den Rebellen anzuschließen und Adolfina wagt einen letzten Versuch einen Mann zu finden und somit ihre Jungfräulichkeit zu verlieren.¹⁶⁶

Durch die Darstellung des Elends der gesamten Familie spielt Reinaldo Arenas gleichzeitig auf das Leid der Kubaner in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an und zeigt somit vor allem die Verschlechterungen auf, welche in Folge der Revolution eingetreten sind.

“In *El palacio de las blanquísimas mofetas* Arenas provides the reader with a disturbing portrait of the poverty and misery that were present in rural Cuba shortly before the triumph of the Revolution. Ironically, however, while many Cuban novelists during the 1970s were writing documentary works presenting the Revolution as the decisive moment that radically transformed Cuban society for the better, Arenas, undermining this rather utopian vision of history, portrays the Revolution as the catalyst responsible for the death of his protagonist and the emotional destruction of a family.”¹⁶⁷

Es scheint, als habe der Existentialismus und vor allem Jean Paul Sartre das Denken und somit auch das Schreiben von Reinaldo Arenas in den 60er Jahren geprägt und dies kommt vor allem durch genanntes Werk zum Ausdruck. Er greift drei der wesentlichsten Themen der französischen Philosophie auf: die Existenz des Bösen als fortwirkende Macht, das Problem der Anklage des anderen und die Freiheit als unumgängliches menschliches Schicksal. Bereits der Titel des Werkes erscheint ironisch, aggressiv und burlesk, denn es existieren weder ein Palast noch blütenweiße Stinktiere. Arenas stellt nicht nur das Konzept der Subjektivität in Frage, sondern versteht auch die objektive Realität als illusorisch. Hierbei muss der Palast als Ort der irrealen Repräsentationen erkannt werden. Ein anderes Element in „*El palacio de las blanquísimas mofetas*“ stellen die verschlossenen Ein- und Ausgänge dar, wobei auch hier wieder eine Parallele zu Sartre zu erkennen ist. Die Bestien sind nicht in der Lage, die verschlossenen Türen zu öffnen.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ocasio 2003, 126

¹⁶⁶ Vgl. Soto 1991, 62ff

¹⁶⁷ Soto 1991, 65

¹⁶⁸ Vgl. Zéndegui 2004, 13ff

„Pero la puerta está cerrada. Pero la puerta está cerrada. Pero la puerta está cerrada. Ay, la puerta. ... Y yo: no está tacada, que lo que está es cerrada. Pero ellos, la gente, no quieren abrirme la puerta. No quieren abrirme esos maditos. Abran, malditos. Abran, malditos. Pero en vez de abrir lo que hacen es pasar el pestillo. Siente cómo le están pasando el pestillo. Oigo cómo acumulan cosas detrás de la puerta para que yo no pueda tumbarla y pasar. <<Ahora te toca tu turno>>, dicen las voces. <<Tu turno detrás de la puerta cerrada, afuera ...>>“¹⁶⁹

Die Kreaturen sind dazu verurteilt, sich in der Hölle zu verteilen aufgrund einer einzigen Urschuld. Allgemein machen diese Kreaturen nichts anderes als sich über ihr Leben und die Bestialität der anderen, mit denen sie ihr Schicksal teilen, zu beschweren. Die Gestalten bewegen sich von einer Hölle in die nächste. Der erste ist hierbei wiederum Polo, der sich von den kanarischen Inseln nach Kuba begibt, dann Onérica, welche von Kuba in die USA reist, bis schließlich jedes Familienmitglied sich in seiner eigenen Hölle befindet.

Die Familiengeschichte hat sich auf eine falsche Illusion aufgebaut, jene von Polo, dem Großvater, dessen Traum es war dieser Hölle, das heißt seiner Heimatinsel, zu entkommen. So muss er als Ausgangspunkt allem Folgenden angesehen werden. Des Weiteren denkt Polo nach der Geburt von vier Töchtern und keinem Sohn daran, diese zu ermorden.

„Se hace evidente el motivo que impidió la publicación de la novela en Cuba cuando Arenas terminó de escribirla. “La novela trata de la visión decadente y derrotista de los rebeldes que no están con una conciencia política determinada”, fue la opinión emitida por la UNEAC, según cuenta Arenas.”¹⁷⁰

Reinaldo Arenas zeigt uns in seinem Werk eine Welt ohne Optionen auf, in welcher die Individuen keine Alternative haben, als von einer Hölle in die nächste zu gleiten. In diesem Roman wird vor allem auf die Repression durch das gesellschaftliche Umfeld angespielt, durch welche sowohl jegliche Kreativität als auch jede Selbstverwirklichung unmöglich scheinen. Dargestellt wird dies anhand der Unterdrückung eines Heranwachsenden, der im vorrevolutionären Kuba durch das familiäre und gesellschaftliche Umfeld an seiner Entwicklung gehindert wird.

Der Roman situiert sich zeitlich gesehen in den letzten Momenten der Diktatur Fulgencio Batistas, als Hunger und Arbeitslosigkeit vor allem in der Provinz Oriente vorherrschend waren. In dieser Situation befindet sich auch die Familie Fortunatos. Im Werk wird ein Ereignis angesprochen, welches auch im realen Kuba zu dieser Zeit stattgefunden hat,

¹⁶⁹ Arenas 2001, 205

¹⁷⁰ Zéndegui 2004, 25

nämlich die Kämpfe der Rebellen gegen das Regime Batistas in der Sierra Maestra. Soto stellt fest:

„Nonetheless, the presentation of the characters' other levels of experience is never sacrificed for any type of accuracy or transparency, any hope to reproduce historical reality faithfully at a referential level of language. Arenas's concern here is not to rewrite history but to subordinate history's legitimating narratives to fiction, thus setting free all constraining boundaries that hinder further inquiry into the nature of human existence.“¹⁷¹

In zwölf Versionen wird Fortunatos Abreise, um sich den Rebellen anzuschließen, wiedergegeben. Es wird dabei auf die verschiedenen Sichtweisen angespielt, welche bei nur einem einzigen Ereignis entstehen können. Als schließlich die Revolution gewinnt, kehrt Fortunato zu seiner Familie zurück. Doch die Einsamkeit verschwindet nicht, und so sieht er den einzigen Ausweg im Selbstmord.

Neben diesen pessimistischen Darstellungen, welche von der Regierung als konterrevolutionär angesehen wurden, findet sich in Arenas Werk nicht die gewünschte chronologische Berichterstattung, sondern stattdessen besteht es aus der Wiedergabe von oft unzusammenhängenden Passagen, welche durch diverse Stimmen repräsentiert werden. Mit den unzähligen Sprüngen in der Darstellung muss es als glattes Gegenteil zu einer chronologischen Berichterstattung wahrgenommen werden. Die Kombination verschiedener Diskurse, in welchen Familienmitglieder ihre Erlebnisse und Sorgen berichten, ignoriert das Konzept chronologisch ablaufender Sequenzen. Die Zeiten werden nicht klar voneinander getrennt, wodurch es zu einer Mischung von Vergangenheit und Gegenwart kommt und die Zukunft lediglich als Wiederholung der Vergangenheit angesehen wird.¹⁷²

Ebenso werden, wie im folgenden Ausschnitt, Fragmente von Zeitungen, Zeitschriften, Werbungen und Filmanzeigen in den Text integriert, wobei es für den Leser schwierig ist, sich der Authentizität dieser Elemente bewusst zu werden.

¹⁷¹ Soto 1991, 84

¹⁷² Vgl. Soto 1991, 93

–La que te va a descuarejingar soy yo, que ya estoy cansada de que me estés tirando pullas. ¡Coge!
–¡Ay!

Caminando despacio para hacer tiempo, llego hasta las faldas de La Loma de La Cruz. Desde acá arriba se ve todo el pueblo que reverbera, aunque no mucho. Mejor viro para atrás y no entro en la casa. Mejor... El pueblo se ha iluminado completamente. Es la luna. Una luna gigante que pasa ahora por encima de La Loma de La Cruz y de mi cabeza. Ahí está... Empiezo a bajar y camino hasta la casa, aunque con cautela no sea cosa que ya esté fichado.

Fortunato

Realmente hice todo lo posible. Eso es lo más triste del caso: que todo está hecho.

Traté de excitar a uno de los borrachos, pero, qué va, no hubo manera de que ese pedazo de carne con ojo se calentara. Entonces me lo llevé para el yerbazal del parque Calixto García. Y traté de dormir con él aunque no hiciéramos nada. Traté. Y le dije duérmete, que no te va a pasar nada. Y le canté como si yo fuera una abuela de las que ya ni existen. Yo, cantándole a un borracho en el yerbazal del parque Calixto García, Virgen Santísima. Adolfina tirada sobre la yerba con un borracho apestoso.
Yo y el borracho.

1. Periódico *Norte*, Holguín, 6 de septiembre de 1958.

312

TEATRO ORIENTE
HOY = GRAN FUNCIÓN = HOY
ENSUEÑO
POR LANET GAYNOR Y
CHARLES FRAREL
AMOR
A MEDIA NOCHE
SÁBADO Y DOMINGO
EL ESCUADRÓN
PERDIDO¹

Yo soy Adolfina. Tóquenme ustedes. Vean que yo soy Adolfina. Mírenme ustedes.

Yo, Adolfina.

Caminando por este pueblo recondenado y mierdero va Adolfina... ¿No me ven? He salido del último ballú del mundo en brazos de unos borrachos.

Abb.1 In den Fließtext eingebettete Annonce

Soto gibt jedoch zu bedenken, dass die Richtigkeit der Zeugnisse keine Bedeutung hat, da diese lediglich auf die Relevanz von Dokumentation hinweisen und eine Collage bilden sollen.¹⁷³

Ebenso sind im Fließtext weitere visuelle Elemente eingebaut, welche dem Roman eine ganz besondere Note geben. So finden sich immer wieder Stellen mit seriellen Wiederholungen, die Arenas in den Text integriert.

¹⁷³ Vgl. Soto 1991, 106

Ahí llega tu hija dejada.
Cállate.
Ahí llega tu hija alocada.
Cállate.
Ahí llega tu hija espatriada.
Cállate.
Ahí llega tu hija quedada.
Cállate.
En fin, ahí está ya Adolfina.
Cállate.

32

Y yo le dije: tu madre será la puerca.
Y él me dijo: no me mientes a mi madre, que está muerta.
Y yo le dije: a mí qué me importa si yo también lo estoy.
Y él me dijo: pero a mí sí. ¡Puerca!
Y yo le di una galleta con la mano enfangada.
Y él me dio otra.
Y yo le di otra.
Y él me dio otra.
Y yo le di otra.
Y él me dio otra.
Y yo le di otra.
Y él me dio otra.
Y yo le di otra.
Y él me dio otra.
Y yo empecé a llorar de tanta alegría.
Y caminamos por todo el yerbazal.
Y nos metimos luego en un cañaveral.
Y no hicimos nada en el cañaveral.
Y la música del órgano ya había dejado de llorar.
Y la música del órgano no era más que música.
Y la música del órgano ya ni se oía.
Y yo me dije: tú eres Digna.
Y yo me dije: estás naciendo, Digna.
Y yo me dije: naciendo estás, naciendo estás.
Y otra vez cogimos el camino real.
Y volvimos para el baile.

Abb.2 Serielle Wiederholung von Satzteilen I

Abb.3 Serielle Wiederholung II

All diese experimentellen Aspekte sowie Reinaldo Arenas Vorgeschichte und seine Kritik am System haben ihm meiner Ansicht nach die Zensur seines Werkes eingebracht und somit eine Publikation verhindert.

3.1.2 „Otra vez el mar“

Arenas musste seinen Roman „Otra vez el mar“ drei Mal neu schreiben, da es das erste Mal im Jahr 1969 von einem Freund zerstört wurde, der sich durch seine Schriften gekränkt fühlte, und zwei Jahre später von der Staatspolizei konfisziert wurde. Erst 1974 gelang es ihm, das Manuskript außer Landes zu schaffen, sodass es 1982 in Barcelona veröffentlicht werden konnte.¹⁷⁴

Sein Werk muss als extremer Bruch mit den Normen und Konventionen des realistischen Romans angesehen werden. Diese Tatsache zusammen mit der unübersehbaren Kritik am Regime, war Grund für die anhaltende Zensur von Arenas Werk.

In „Otra vez el mar“ wird von einem Schriftsteller namens Héctor berichtet, der gezwungen ist, sich aufgrund seiner Homosexualität und seiner Schriften immer mehr zu verleugnen, bis sein Leben schließlich nur mehr aus Angst besteht und er in eine Scheinehe flüchtet. Er kann seine Leidenschaft zur Literatur nicht ausüben, da er jeden Tag auf den Zuckerrohrfeldern arbeiten muss und wegen der vorherrschenden Zensur nicht in der Lage ist seine Werke zu

¹⁷⁴ Vgl. Zurbach 2007, 12

publizieren. Infolgedessen müssen seine Lieder als Ausdruck jener Eindrücke und Ideen gesehen werden, welche er unter anderen Umständen schriftlich festgehalten hätte.

„Si a todos los agobia por igual la difícil situación económica, y a otros les pesa también la atmósfera de falsedad e hipocresía que impone el poder totalitario, Héctor tiene además otras dos causas por las cuales se siente humillado: una es su condición de escritor, o persona que escribe y no puede publicar; la segunda es su condición de homosexual, por la que es acosado por el sistema. En la Isla de la Libertad la represión lo condena a una doble simulación, privándolo de su realización en dos ámbitos: el ideológico-creador y el emotivo-sexual.“¹⁷⁵

Der erste Grund wird klar in den gedanklichen Dialogen zwischen Héctor und seiner Frau angesprochen. Sie erwähnen die Existenz einer offiziellen Kultur und den daraus entstehenden Zensurapparat. Folglich bleiben für den Schriftsteller nur zwei Möglichkeiten offen, nämlich zu Gunsten der Autoritäten zu schreiben oder zu schweigen.¹⁷⁶

Immer wieder kommt durch den Protagonisten Héctor zum Ausdruck, wie sehr er sich jeglicher künstlerischer Freiheit beraubt fühlt:

„Cualquier cosa que cuentes se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor ... es horrible vivir en un sitio donde el sentido de la producción (producción que además nadie disfruta) impere de tal modo que el creador, el artista, se considere una cosa ornamental, inútil o parasitaria si lo acepta todo, y enemigo encarnizado si hace alguna objeción. ... y si quieres sobrevivir, vuelve la voz de Héctor, debes descender no a la sencillez, ni siquiera al silencio (cosas que aquí ya no existen), sino a la vulgar adulonería, a la elemental chismería que elogia y ensalza a cualquiera porque ya no cree ni en sí misma. ¡Escribe un himno, una cantata, una loa! Si es que no quieres tener problemas. ... Ningún libro, ninguna palabra podrá hacerles comprender a los que no lo padezcan que el hecho de soñar o pensar resulta redículo y peligroso en un sitio donde conseguir una lata de leche es tarea de héroes y donde tener amistad con un artista es suficiente para que te consideren un enemigo.“¹⁷⁷

Hier wird der Druck beschrieben, welcher auf die Künstler ausgeübt wurde, für das Regime zu schreiben und ihre eigenen Interessen zu verwerfen, vor allem wenn sich diese gegen die Vorstellungen der Regierung wandten. So ist auch für die Poesie Héctors kein Platz im offiziellen Kulturleben Kubas, und er stellt sich die Frage, wann diese Repressionen begonnen haben.

¹⁷⁵ Yulzarí 2004, 72

¹⁷⁶ Vgl. Yulzarí 2004, 72f

¹⁷⁷ Arenas 2002, 146ff

„¿Pero cuándo, pero cuándo empezó todo esto?, vuelvo a preguntarme, sin desprenderme de los hombros de Héctor. Lo peor es que no hay un punto exacto de partida, una fecha, un acontecimiento que marque el comienzo del desastre, mucho menos sus límites, no hay una catástrofe definitiva; todo se va como disolviendo, pudriendo; no de un golpe, no, sino perennemente, y sólo queda el caos, la miseria, el miedo, el incesante acoso. Hoy prohibieron tal programa, hoy suprimieron tal revista, hoy fusilaron tantas personas.“¹⁷⁸

Der Protagonist ist gezwungen in einem Land zu leben, in dem die Menschen seit jeher versklavt wurden, um sie klein zu halten und nicht auf eigene Gedanken kommen zu lassen. Der einzige Ausweg aus dieser Unterdrückung scheint das Meer zu sein, welches somit das Symbol für Freiheit darstellt. Gleichzeitig weist es jedoch eine gegenteilige Funktion auf, nämlich in seiner Eigenschaft als Mauer, die nicht so leicht zu durchbrechen ist und die Einwohner Kubas in einem Gefängnis hält.¹⁷⁹

Doch in seinem Werk wird auch deutlich, dass Unterdrückung nicht rein das Resultat einer politischen Macht ist, sondern vor allem Folge menschlicher Grausamkeit. Dargestellt wird dies anhand der Geschichte von Tedeoro, welcher am Ende tot am Strand gefunden wird, ermordet von den Mitgliedern seiner eigenen Gemeinschaft, den anderen Homosexuellen in dieser Gegend.¹⁸⁰

Strukturell gesehen, ist der Roman ein Zusammenspiel zweier Monologe, nämlich im ersten Teil jener von Héctors Frau, und im zweiten Teil Héctors Darstellungen, als sie von einem sechstägigen Urlaub am Strand zurück nach Havanna fahren. Hier setzen ihre Erinnerungen, Gedanken und Träume ein, die dem Leser in zwei Abschnitten näher gebracht werden. Die beiden Teile müssen als gegenseitige Ergänzung gesehen werden, da eine intertextuelle Struktur beide Parts miteinander verbindet. So werden Situationen, welche im ersten Teil beschrieben werden, erst im zweiten fortgesetzt oder erklärt.¹⁸¹

Da das Werk als intertextuelles Gewebe verstanden werden kann, schlägt Arenas zu Beginn zwei Lesarten vor. Der Leser kann die Erzählung entweder linear lesen, oder aber alternierend den ersten Tag im ersten Teil mit dem ersten Gesang des zweiten Teils und in diesem Sinn fortfahrend das gesamte Buch.

Im Interview mit Soto erwähnt der Autor, dass ursprünglich abwechselnd ein Kapitel und ein Gesang aufeinander folgen sollten, wovon ihm sein Verleger jedoch abriet. Eine andere Idee

¹⁷⁸ Arenas 2002, 69

¹⁷⁹ Vgl. Paulson 1993, 34

¹⁸⁰ Vgl. Soto 1991, 68

¹⁸¹ Vgl. Soto 1991, 66

war, beide Texte nebeneinander Seite für Seite abzudrucken, um die beiden Charaktere noch stärker gegenüber zu stellen. Im Endeffekt wurde jedoch entschieden, den Teil der Frau als erstes zu drucken, gefolgt von Héctors Teil, um den Leser nicht allzu sehr zu verwirren. Für die Vollständigkeit der Geschichte müssen jedenfalls beide Teile gelesen werden, da Lücken nur so ergänzt werden können.¹⁸²

Im ersten Teil, der aus der Sicht der Frau dargestellt ist und aus sechs Kapiteln besteht, wechseln reale Szenen mit Traumsequenzen ab. So spiegelt der Traum vom Trojanischen Krieg die unterbewusste Verdrängung der Frau wider, dass ihr Mann homosexuell ist. In dem Traum ist sie die schöne Helena, welche von vielen Männern begehrt wird, als die Männer plötzlich beginnen, eine homosexuelle Orgie zu feiern.

Im Inhaltsverzeichnis noch als einzelne Teile gekennzeichnet, findet man die Kapitelunterteilungen nicht wie erwartet durch verschiedene Überschriften, sondern lediglich eine Phrase im Fließtext verweist auf das neue Kapitel.

Obleich die Frau den gesamten ersten Part mit ihren Gedanken ausfüllt, verbleibt sie doch namenlos, was zu Zweifeln an ihrer Authentizität führt und sie lediglich als Phantasiegestalt erscheinen lässt. Unterlegt wird diese Tatsache durch den letzten Satz im Buch, nämlich als Héctor feststellt:

„Aún tengo tiempo de volverme para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo – como siempre – en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo: la fantasía ... Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar.“¹⁸³

Dies kann wiederum als Anspielung auf die Notwendigkeit einer Scheinehe angesehen werden. Obwohl Héctor seine Frau nicht liebt, ist er doch gezwungen, mit ihr eine Ehe zu führen, um sein eigenes Leben vor der Gesellschaft, in welcher er sich befindet, zu schützen. Hier findet sich ein autobiographischer Anhaltspunkt zu der Biographie des Autors, denn auch dieser musste eine Scheinehe eingehen, um ein Zimmer mieten zu können.

Im zweiten, also Héctors Teil, welcher wesentlich poetischer gestaltet ist, finden sich viele experimentelle Formen wieder. Es wird mit verschiedenen Gattungen gespielt und im Text lassen sich sowohl epische wie auch lyrische und anekdotische Formen wiedererkennen. Typographische Besonderheiten, wie die Darstellung des Textes in Trichterform weisen auf

¹⁸² Vgl. Soto 1991, 148

¹⁸³ Arenas 2002, 375

die Spaltung des Textes hin. Diese kann wiederum als Verweis auf Héctors innerlichen Zwiespalt gesehen werden und eine beinahe leere Seite mit einigen wenigen Wörtern könnte auf die Einsamkeit des Protagonisten anspielen.

Una luna
abultada amarilla y
plena

al borde de esa represa.

Se vive

Mas se va
finalmente al confín de todas las pifias
al gran prostíbulo sumergido donde
aún farfulla un fonógrafo su
fofa filantropía y una
mefítica sifilitica
fétida, afónica y
antifotogénica
nos ofrece
piafando
la ofrenda
de su
furio-
sa fi-
so-
no
mí-
a
Ae, ae.

Ae, ae.

Alguien canta.

¿Alguien canta?

Abb.4 Zentrierung einer Aussage

Abb.5 Text in Trichterform

Aber auch die für Arenas beinahe typischen Wortwiederholungen lassen sich im Text feststellen.

¿Se ha puesto usted?
 ¿Se ha puesto usted?
 ¿Se ha puesto usted a?

Unidas.
 dices
 y tu mano parece acariciar
 flores invisibles

dices
 y tu mano al tender los pañales
 parece hundirse en un jardín
 donde aún hay un árbol y suena
 una música
 (oh, a dónde, oh, a dónde)

dices
 y te veo trazar gestos
 en homenaje al tiempo

dices
 y tu mano se curva
 acariciando el lomo de
 no sé qué sufridas y transparentes
 bestias

dices
 y te vas envuelta en su resplandor
 y tu mano parece señalar
 hacia un lugar donde
 aún hay jazmines
 (oh a dónde, oh a dónde)

dices
 y todo el amor del mundo
 se concentra en esa palabra
 en tanto que tus ojos
 quieren mirar agradecidos
 (pero hacia dónde, pero hacia dónde).

Hoy
 no iremos al mar

770

porque el mar es la memoria
 de algo sagrado
 que no podemos descifrar
 y nos golpea.
 Hoy

no iremos al mar
 porque el mar es una extensión ondulante
 una canción a la eternidad
 que no sería justo interrumpir con nuestro pasajero
 repetido grito.
 Hoy

no iremos al mar
 porque el mar es anhelo y congregación de deseos
 que no podré realizar.
 Hoy

no iremos al mar porque ver esas aguas abiertas
 (hacia el cielo fluyendo, hacia el cielo fluyendo)
 despertaría de nuevo nuestro ancestral instinto
 de cruzarlas
 y eso no puede ser.
 Hoy

no iremos al mar
 porque el mar configura avenidas torres palacios y
 catedrales iluminadas
 espectros del aire jardines y ciudades
 que no veremos nunca
 que ya para nosotros no existen.
 Hoy

no iremos al mar
 porque es intolerable
 la visión de tanta vida y grandeza llegando
 hasta nuestros pies encadenados.
 Hoy

no iremos al mar
 pues su opulencia es una ofensa a nuestros ojos
 que sólo han de ver campos de tierra para escarbar
 y ciudades sometidas al deterioro y la
 consigna.
 Hoy

no iremos al mar
 porque en el mar hay siempre un adolescente

Abb.6 Serielle Wiederholung

Im zweiten Teil, welcher in sechs Gesänge unterteilt ist - entsprechend den sechs Urlaubstagen - berichtet Héctor, dass er sich abends oft schlafend stellt, um mit seiner Frau nicht intim werden zu müssen. Als er sich eines Nachts mit einem Jungen vom Strand verabredet, werden sie von seiner Frau entdeckt, woraufhin Héctor die Fassung verliert, wütend behauptet, der Junge hätte ihn verführt und ihn zusätzlich noch beschuldigt, ein Spitzel der Polizei zu sein.

In diesen Szenen kommt auch Arenas Zwiespalt und das Dilemma zum Vorschein, welches er jahrelang ertragen musste. Der Protagonist Héctor kann seine Sexualität nicht ausleben, jedoch auch ohne sie nicht bestehen, weshalb er schlussendlich den Freitod wählt. Héctor kann der Frau nie sein wahres Gesicht zeigen, weil er vor ihr, wie vor der gesamten Gesellschaft, etwas verheimlichen muss. Beide versuchen auf ihre Art und Weise die Wahrheit zu verleugnen.

So wird auch in diesem Werk unterdrückte Homosexualität zum Thema gemacht, ebenso wie es den Status Homosexueller im nachrevolutionären Kuba verdeutlicht. Hier ist von sogenannten „gusanos“, also Würmern die Rede, wie Homosexuelle genannt wurden, da sie als asozial und unwürdig galten und als konterrevolutionär eingestuft wurden. Einige mussten

sogar in spezielle Gefängnisse, „Los campos de concentración exclusivos para homosexuales“¹⁸⁴, deren Existenz im Buch ebenfalls nicht unerwähnt bleibt.

Bereits im ersten Teil wird immer wieder angedeutet, dass es sich bei Héctor, der Frau und dem gemeinsamen Kind nicht um eine normale Familie handelt, insofern als die Frau gewisse Unnatürlichkeiten in ihrer Beziehung feststellt und sich trotz der gesetzlichen Gegebenheiten nicht als Héctors Ehefrau fühlt. Er scheint nur an seinen Büchern interessiert zu sein, während er die junge Frau völlig ignoriert. Vor allem dem Jungen gegenüber, auf welchen ihr Mann anscheinend ein Auge geworfen hat, zeigt sie ein starkes Konkurrenzverhalten.¹⁸⁵

Von Tag zu Tag wird sie sich der Beziehung zwischen ihrem Mann und dem Jungen bewusster, und obwohl die beiden nie zusammen weggehen oder wieder zurückkommen, ist sie sich doch sicher, dass sie die Zeit von Héctors Abwesenheit zusammen verbringen. Am fünften Tag folgt sie ihrem jungen Rivalen zu einem abgelegenen Ort und beobachtet, wie er sich nackt auszieht, sonnen lässt und masturbiert.

Obleich Héctor bei den Treffen mit dem Jungen anfangs skeptisch reagiert und sich nicht gleich mit ihm einlassen will, verfällt er ihm doch Tag für Tag mehr und wird schließlich von dem Jungen verführt. Diese Szene wird im Buch beschrieben und kann ebenfalls als Zensurgrund angeführt werden:

„Me lanzo sobre él, aprisionándolo, abrazándolo. Deja de sonreír. Siento cómo vibra junto a mí. En un instante lo despojo de sus ropas, tiro también las mías. Bajo hasta sus pies, beso sus rodillas, aprieto todo su cuerpo que se estremece. Desnudos y abrazados rodamos por el suelo. Beso su pelo, su cuello, su espalda. Me fundo con su cuerpo que emite una convulsión silenciosa. Todos mis miedos, todos mis deseos se unen a los suyos. Así, mientras somos los dos uno solo, levanto mi cabeza sobre su espalda.“¹⁸⁶

Doch plötzlich veranlasst die Erscheinung des Mondes Héctor aufzuhören, und er kehrt zu seiner Frau zurück. Ob seine Frau Héctor gesehen hat oder aber die Mutter des Jungen ist unklar, denn wie im gesamten Buch sind die Grenzen zwischen Realität und Illusion sehr unscharf. Kurze Zeit später stirbt der Junge auf sehr mysteriöse Weise und Héctor begeht auf dem Heimweg Selbstmord. Er wählt den Freitod, da es keinen anderen Ausweg aus seiner Misere zu geben scheint, denn er muss in einem Land leben, in dem er weder seinem künstlerischen Ausdruck noch seiner Sexualität nachgehen kann. Ileana Zéndegui fasst zusammen:

¹⁸⁴ Vgl. Arenas 2002, 309

¹⁸⁵ Vgl. Yulzarí 2004, 74ff

¹⁸⁶ Arenas 2002, 314

„La estructura de Otra vez el mar semeja las ruinas de una cultura destruida, cuyos pilares han sido carcomidos por la hipocresía y la traición. El poeta, precisamente por su necesidad de la palabra, es el primero en sucumbir, o estallar en gritos mudos. La palabra ha sido desplazada por los gestos y el estupor, el amor por la simulación, la literatura por la complicidad del silencio, la libertad por la estafa y la traición.“¹⁸⁷

Im Werk werden insgesamt drei Epochen Kubas als historische Referenz angegeben. Zunächst ist das jene Zeit vor dem Sieg der Revolution (1953-1959), als Batista noch an der Macht war, jedoch die Kämpfe gegen dieses Regime schon begonnen hatten. Obgleich dieser Abschnitt nicht im Vordergrund steht, finden sich doch immer wieder Passagen, welche auf diese Zeit Bezug nehmen. So befinden sich bereits am Anfang des ersten Teils diverse Erinnerungen, welche zunächst etwas konfus erscheinen, wie sich herausstellt, aber eindeutig den Kämpfen gegen Batista zugeordnet werden können.

Der Triumph der Revolution ist der zweite historische Abschnitt, auf den im Roman eingegangen wird, wie Yulzari es beschreibt: „el triunfo de la revolución constituye la esperanza, la ilusión, la euforia; con posterioridad a él imperan la desesperación, la desilusión, la disforia.“¹⁸⁸

Dies wird in folgender Stelle im Buch sehr gut zum Ausdruck gebracht:

„Porque al principio, indiscutiblemente, todo era distinto. Al principio íbamos a las reuniones, oíamos los discursos, pensando: es formidable, es formidable, todo es formidable. Y era tanta la alegría del momento, la justicia del momento, los acontecimientos del momento, tanta la pasión, que ni siquiera recordaba ... Eran los días en que no necesitábamos de las promesas para creer, de las palabras para esperar ... Pero pasan los días, y las palabras que antes eran de aliento, se vuelven amenazantes; la esperanza, es como antes, algo inútil a lo que se le echa mano para seguir aguardando. La libertad, que casi no llegamos a conocer, desaparece totalmente, y con ella todo, entusiasmo, rebeldía, justicia, seguridad, comida y esperanza...“¹⁸⁹

Der Hauptteil der fiktiven Welt spielt jedoch in der postrevolutionären Periode. Zu erkennen ist dies unter anderem durch die Verwendung diverser Revolutionsbegriffe oder Zitate aus dem realen Kuba jener Zeit. So finden sich im Text folgende Floskeln, welche durch die Großschreibung besonders hervorgehoben werden:

¹⁸⁷ Zendeguí 2004, 80

¹⁸⁸ Yulzarí 2004, 59

¹⁸⁹ Arenas 2002, 66f

„A un costado de la carretera se ve el mar; del otro, un gran cartel con letras imensas. ESTÁ USTED ENTRANDO EN EL PLAN MONUMENTAL DEL CORDÓN DE LA HABANA. A un costado de la carretera, el mar; al otro, una valla gigantesca. ¡OCHENTA MIL HABANERAS AL COGOLLO! A un costado de la carretera, el mar; del otro, un cartel. ¡YA LLEGAMOS A LAS CIEN MIL POSTURAS DE CAFÉ! Una valla con un brazo atlético, empuñando un rifle. ¡A LA OFENSIVA CON FIDEL AL FRENTE! Una estación militar con dos guardias armados en la entrada. Un enorme estandarte. ...”¹⁹⁰

Damit im Zusammenhang ist auch die häufige Verwendung der Befehlsform zu sehen, wie sie zum Beispiel in den Floskeln „¡COMANDANTE EN JEFE, ORDENE!“ oder „¡ORDENE PARA LO QUE SEA!“¹⁹¹ zu finden ist.

Obleich unmittelbar nach dem Sieg der Revolution eine euphorische Stimmung vorherrschend war, scheint sich an einer späteren Stelle im Roman bereits Frustration und Enttäuschung ausgebreitet zu haben.

„Qué ocurrencia, te oigo decir en voz baja, programar una concentración para la una del día, todo parece planificado para derretirnos; lo que quieren es vernos sudar, vernos rendido, reventando ante la tribuna de “Su Majestad” – y ahora tu voz es más furiosa, damasiado alta – quien nos mirará hosca o benevolente, siempre con cara de perdonavidas, diciéndose ...”¹⁹²

Die Abwertung wird in diesem Abschnitt besonders gut durch den Verweis auf ein anderes soziales System, die Monarchie mit der Majestät als Oberhaupt zum Ausdruck gebracht. Eine Verbindung wird zwischen beiden totalitären Systemen gezogen.¹⁹³

Obleich Reinaldo Arenas sich bereits in jungen Jahren den Widerstandskämpfern angeschlossen hatte, begann die Revolution bald auch negative Seiten zu zeigen, zum Beispiel im Jahr 1959, als Castro die ersten Massenerschießungen durchführen ließ. Diese traumatischen Zeiten werden wiederum in „Otra vez el mar“ verarbeitet, wo ein Soldat Batistas vor einer Menge hingerichtet wird und die Leute gleichzeitig „Viva la Revolución“ rufen, um damit ihrer Zustimmung für die gerechte Strafe Ausdruck zu bringen. Diese Szene kann als Vorzeichen auf das künftige Regime Castros gedeutet werden. Ebenso erwähnt Arenas in seiner Autobiographie die grausamen Verbrechen, welche bereits zu Beginn der

¹⁹⁰ Arenas 2002, 32

¹⁹¹ Arenas 2002, 32

¹⁹² Arenas 2002, 68

¹⁹³ Vgl. Yulzarí 2004, 71

Revolution begangen wurden. Zugleich finden sich weitere Kritikpunkte an der Regierung Castros, die ich im Folgenden noch kurz darstellen möchte.

Ein wichtiges Thema im Roman stellt die Zuckerernte von 1970 dar, welche dem Roman als Hintergrund dient. In der Hassrede Héctors an die Regierung werden die erniedrigenden Strukturen des Regimes angesprochen:

„Prendo la radio *¡Aplicando los métodos y las orientaciones de nuestro Comandante en Jefe, llegaremos a los diez millones de toneladas de azúcar en el próximo 1970...! ¡En 1960, en 1970, en 1980!... De manera que, en efecto, existe el tiempo.*“¹⁹⁴

Es wird unter anderem die monotone Arbeit auf dem Zuckerrohrfeld beschrieben, zu der er mit vielen anderen Gefährten verdammt wurde.

Ebenso negativ dargestellt und verglichen werden der Kommunismus und der Katholizismus, in dem Sinn, als es sich bei beiden um Strukturen handelt, die dem Menschen ein gewisses Denken vorgeben, von dem nicht abgekommen werden darf.

„Catolicismo ramplón y comunismo (fanatismo y dogmatismo) son términos equivalentes en lo que podría llamarse una particular ética de la hipocresía. No exponen la vida a la realidad sino a una teoría de la realidad. Ambos se rigen no por la experimentación, sino por la adoración del dogma. La vida no cuenta. Cuenta la obediencia, los preceptos y, naturalmente, las jerarquías. ...El comunismo es, sin duda, una suerte de catolicismo, con la diferencia que entre las ofertas de éste, paraíso o infierno, el comunismo sólo cuenta con el infierno, y el enemigo, aunque se retracte, nunca se le perdona.“¹⁹⁵

Arenas macht durch die Ansichten seines Protagonisten Héctor deutlich, dass er den Kommunismus als lebensfeindliches System wahrnimmt, das unter der Bevölkerung vor allem Leid verbreitet. Sowohl der Katholizismus als auch der Kommunismus stehen nicht für die suggerierte Freiheit, sondern für Unterdrückung, Ausbeutung und Erniedrigung. Für ihn ist der Kommunismus ein veraltetes System, das aus dem Katholizismus entsprang, jedoch gegenüber dem Katholizismus den Vorteil hat, einen größeren Anteil der Bevölkerung anzusprechen. Obgleich sich der Kommunismus anfangs als humane Lehre gibt, dessen Ziel die Gleichberechtigung aller Menschen sowie die Gerechtigkeit darstellt, zeigt er erst mit der Machtergreifung sein wahres Gesicht als intolerantes System.

¹⁹⁴ Arenas 2002, 55

¹⁹⁵ Arenas 2002, 273f

2.2 Guillermo Cabrera Infante

Cabrera Infante wurde am 22. April 1929 in Gibara, einer kleinen Stadt an der Nordküste der Provinz Oriente geboren und machte bereits 1936 unter der Herrschaft von Fulgencio Batista erste Erfahrungen mit politischer Unterdrückung. Als der Schriftsteller sieben Jahre alt war, verhaftete die Militärpolizei seine Mutter, die ebenso wie sein Vater ein wichtiges Mitglied der lokalen Partei war. Dieser stellte sich kurze Zeit später selbst dem Militär. Die frühe Trennung der Familie durch politische Mächte blieb nicht ohne Auswirkung auf das Leben von Cabrera Infante.

1952 wurde er selbst aufgrund der Veröffentlichung seiner Kurzgeschichte „Balada de plomo y yerro“, welche von politischen Kriminellen handelt, verhaftet. Die Kurzgeschichte war in der Zeitschrift *Bohemia* veröffentlicht worden. Offiziell waren die Gründe für die Verhaftung die verschiedenen Obszönitäten im Buch, aber das Vorgehen war sicherlich auch allgemein gegen das Magazin gerichtet, welches eine sehr kritische Linie gegenüber dem Regime vertrat.¹⁹⁶

1959, mit Beginn der Revolution, gründete er die *Cinmateca de La Habana*, wurde Leiter des *Consejo Nacional de Cultura*, schrieb und veröffentlichte einige Kurzgeschichten in verschiedensten Zeitschriften und bekam als Auswirkung des Sieges Castros die Position des Herausgebers von *Lunes de Revolución*, einer kulturellen Beilage der Zeitung *Revolución*, die einmal in der Woche erschien und von 23. März 1959 bis 6. November 1961 bestand. Seine neue Position war sein bisher größter beruflicher Erfolg, denn *Lunes de Revolución* galt als das aktuellste Journal im ganzen Land, welches Texte von Schriftstellern und Intellektuellen der ganzen Welt veröffentlichte. Das Journal war weit verbreitet, musste jedoch bald Kritik von anderen Intellektuellen entgegennehmen, da es sich mehr mit ausländischen Kulturtrends als mit der Zukunft der Revolution beschäftigte. Zur Schließung des Journals kam es schlussendlich durch die Kurzdokumentation über das Nachtleben von Havanna, „P.M.“, von Cabrera Infantes Bruder Sabá Cabrera Infante und Orlando Jiménez Leal. Cabrera Infante half bei der Fertigstellung der Dokumentation und finanzierte einen Teil mit Mitteln der Zeitschrift. Nach der Premiere des Films auf dem Fernsehkanal von *Lunes de Revolución* wurde die Dokumentation vom kubanischen Filminstitut zensuriert, was William Luis folgendermaßen begründet:

¹⁹⁶ Vgl. Arnedo-Gómez 2001, 399

„En P.M. el ojo de la cámara pasea por La Habana nocturna, de un lugar a otro, de bar en bar, donde los afrocubanos bailan, beben, fuman y se divierten. Según nuestra observación, es difícil percatar el peligro que representaba P.M. Tal vez la respuesta se encuentre no en el documental, sino en el contexto del mismo. Es posible que ese comportamiento no fuera considerado como una expresión revolucionaria apropiada en un momento en que el gobierno de Castro estaba asumiendo una posición defensiva frente a los Estados Unidos. La actitud festiva de los afrocubanos, mostrada en la filmación, pudo considerarse como antitética a la ideología que los líderes blancos de la Revolución querían imponer al resto de la población.”¹⁹⁷

Daraufhin folgte ein Protestbrief, der von mehr als 200 Intellektuellen unterzeichnet wurde, und wiederum einige Debatten um den Film hervorrief. So wurden im Sommer 1961 drei Sitzungen in der Nationalbibliothek abgehalten, die mit der berühmten Rede Castros „Palabras a los intelectuales“ beendet wurden.¹⁹⁸

„Lo que sí resultó de veras extraordinario es que esta breve cinta se convirtiera en un documento. No en sí misma, por cierto, sino como eje de todo un vuelco en los anales de la cultura bajo Castro. P.M. fue la primera obra de arte sometida en Cuba a acusaciones de índole política, llevada a juicio histórico y condenada por contrarrevolucionaria. Que no haya habido reo más inocente en la historia de las relaciones entre el Gobierno Revolucionario cubano y la cultura del país no hace más que enfatizar si no la naturaleza por lo menos el destino escogido como único por un proceso histórico que comenzó siendo paradigma de la libertad y cada día aparece más unívocamente totalitario. El juicio político a que se sometió a P.M., a sus realizadores y a los defensores de ambos no ha terminado. Todavía diez años después se perseguía a muchos de los que participaron en aquel proceso por crímenes tan diversos como <<infantilismo de izquierda>>, <<homosexualismo>> o <<solicitud de emigración contrarrevolucionaria>>. Es signo de que las acusaciones contra P.M. eran etiques para encubrir un designio más que político, policial.”¹⁹⁹

Danach wurde das Magazin noch einige Monate herausgegeben, jedoch unter strenger Überwachung durch die Regierung, bevor es im November 1961 geschlossen wurde. Die Einstellung des Magazins war ein heftiger Schlag für Cabrera Infante, da die Zensur von jener Regierung kam, die er vorher lange herbeigesehnt hatte, wie er auch in einem Interview mit Pereda festhält:

„Mi desilusión con la tiranía castrista (o si se prefiere con la traición de la Revolución) comenzó mucho antes de la escritura de la primera visión de Vista (aun cuando ésta iba a formar parte junto con un mundo que le es ajeno, el mundo de TTT), ya cuando coleccioné mis críticas de cine en La Habana, en

¹⁹⁷ Luis 2003, 37

¹⁹⁸ Vgl. Arnedo-Gómez 2001, 399

¹⁹⁹ Cabrera Infante 1992, 62

1961-1962, y le antepuse un prólogo en que el crítico moría extrañamente, esa muerte era la del espíritu político del autor. La sentencia de muerte se dictó en las infames *Conversaciones en la Biblioteca Nacional*, en junio de 1961, y se ejecutó en octubre de ese mismo año, cuando se prohibió la publicación del *magazine Lunes*, una de las pocas empresas del espíritu de libertad por la literatura que hubo jamás en Cuba.”²⁰⁰

1962 bekam er ein Angebot als Kulturattaché in Brüssel und verließ Kuba mit seiner Ehefrau Miriam Gómez und seiner Tochter Ana. Vor seiner Ausreise gab er seinem Vater das Manuskript von „Un oficio del siglo XX“. Dieser kürzte einige kritische Stellen, bevor er es an Virgilio Piñera weitergab, der es schließlich veröffentlichte. Im Jahr 1963 erschien sein Werk „Así en la paz como en la guerra“ (1960), eine Sammlung verschiedener Erzählungen verfasst in den Jahren 1949 bis 1960. Nach Kuba wurde es auch in Frankreich, Italien und Polen veröffentlicht und für den *Prix International de Littérature* nominiert. Die meisten der Erzählungen spielen in den fünfziger Jahren, als das kubanische Volk stark unter der Diktatur Batistas zu leiden hatte, und somit werden vor allem Gewalt und Korruption thematisiert. Doch ebenso wie die Unterdrückung des kubanischen Volkes schildert er in seinem Werk die Problematiken seiner Kindheit. Die vierzehn Geschichten zeichnen sich vor allem durch ihre Formenvielfalt und Extravaganz aus und geben bereits Aufschluss über Cabrera Infantes späteren Stil.²⁰¹

Nach zwei Jahren kehrte er mit seinen Töchtern für das Begräbnis seiner Mutter in sein Heimatland zurück und wurde dort für vier Monate festgehalten, da ihm eine Ausreisebewilligung verwehrt blieb. In seinem Werk „Mea Cuba“ erinnert er sich an die Rückkehr in sein Geburtsland, beschreibt sie jedoch mit sehr negativen Worten:

„Cuando regresé, en esa primera semana en que todavía no podía comprender que mi madre había desaparecido para siempre, supe al mismo tiempo, que el sitio de donde había venido al mundo estaba tan muerto como el sitio al que vine. La Habana era una ciudad que yo no reconocía y no regresaba precisamente de París sino de una Bruselas provinciana y triste, fea. ... La geografía era la misma, estaba viva, pero la Historia había muerto.”²⁰²

Bald wurde ihm klar, dass er in diesem Land seine Arbeit als Schriftsteller nicht ausüben wollte. Zum Glück bekam er zu dieser Zeit ein Angebot von dem spanischen Verleger Carlos Barral, seinen Roman „Vista del amanecer en el trópico“ zu veröffentlichen. Allerdings sollte

²⁰⁰ Pereda 1979, 102

²⁰¹ Vgl. Gallagher 1974, 48

²⁰² Cabrera Infante 1992, 26

Cabrera Infante nach Spanien kommen, da die Behörde in Spanien einiges gegen den Roman einzuwenden hatte. So verließ Cabrera Infante Kuba ein zweites Mal im Jahr 1965.

Die Zensurstelle änderte einige der kritischsten Stellen des Buches und schrieb vor allem die letzte Szene des Buches stark um. Cabrera Infante gefiel das neue Ende des Romans so gut, dass er es schließlich übernahm und den Titel in „Tres tristes tigres“ änderte. In der Zwischenzeit war Carlos Barral, ein Befürworter der kubanischen Revolution, auf Cabrera Infantes Differenzen mit der Regierung aufmerksam geworden und verzögerte die Publikation bis 1967. Als Konsequenz von Cabrera Infantes' öffentlicher Stellungnahme gegen die Regierung verbot er, trotz des großen Erfolges, jeden weiteren Druck, bis er 1970 das Verlagshaus verließ. Cabrera Infantes nächster Roman erhielt den ursprünglichen Titel von „Tres tristes tigres“, nämlich „Vista del amanecer en el trópico“.

Der Schriftsteller begab sich 1966 ins Londoner Exil und wurde zu einem unermüdlichen Verächter Castros sowie aller Intellektueller, die sich nicht gegen die Regierung stellten. Unter anderem veröffentlichte er eine Vielzahl politischer Schriften gegen das Regime.

In Kuba wurden außer seinem ersten Roman keine weiteren Werke von ihm veröffentlicht, und sein Name schien nicht einmal im „Diccionario de la literatura cubana“ auf, das 1980 in Havanna herausgegeben wurde.²⁰³

Cabrera Infantes Standpunkt zu seinem Heimatland und Castros Regime lässt sich am besten aus seinem wohl persönlichsten, aber auch politischsten, Werk „Mea Cuba“ herauslesen, in welchem er seine gesamte Beziehung zu diesem Land in einer Vielzahl von kleinen Aufsätzen und Essays reflektiert. Ähnlich wie Arenas Werk „Antes que anochezca“ muss auch dieses Buch als Abrechnung mit der Vorgehensweise Castros verstanden werden, wie bei folgendem Beispiel deutlich zu erkennen ist:

„La historia de Cuba murió porque la mató Fidel Castro con su pistola eterna en su uniforme de militar de perenne verde olivio.“²⁰⁴

Fidel Castro wird damit zum Hauptverantwortlichen für den Niedergang der Insel, und Guillermo Cabrera Infante schreibt ihm das Gegenteil seiner ursprünglichen Funktion und den damit verbundenen Erwartungen zu, nämlich Kuba und seinen Einwohnern eine bessere Zukunft zu verschaffen. Obgleich Fidel Castro in all den Essays sehr präsent scheint, richten sich die Vorwürfe des Autors nicht nur an den *Maxímo Líder*, sondern auch an andere Personen wie Nicolás Guillén und Alejo Carpentier, welche Castro in seinen

²⁰³ Vgl. Arnedo-Gómez 2001, 399-400

²⁰⁴ Cabrera Infante 1992, 44

kommunistischen Plänen unterstützten und ohne deren Hilfe er seine Druckmittel nicht verwirklichen hätte können. Ebenso beschreibt er den Prozess von der Zeit voller Hoffnung zu Beginn der Regierung Castros bis hin zu den Enttäuschungen, die sich bald nach seinem ersten Staatsstreich einstellten und bis heute für viele Menschen erhebliche Einschränkungen in ihrer Freiheit bedeuten. Hierbei werden verschiedene Aktionen erwähnt, wie die „Noche de las Tres“, welche Castro und seine Regierung zum Anlass nahmen, alle Konterrevolutionäre - sei es aus politischen Gründen oder aber aufgrund ihrer sexuellen Neigungen - zu verfolgen und somit neuen Repressalien auszusetzen. Des Weiteren spricht er die so genannten UMAP-Lager an, in welchen konterrevolutionäre Personen inhaftiert wurden, um ihre Strafe in Form von schwerer körperlicher Arbeit im Agrarbereich abzarbeiten. Insbesondere wurden sie für homosexuelle Männer gebraucht, die sich nicht den Vorgaben der Regierung fügen wollten und somit in ihrer Freiheit eingeschränkt wurden.²⁰⁵

Er stellt die Kubanische Revolution damit in die Tradition vorhergehender großer politischer Veränderungen, bei welchen die ursprünglichen Hoffnungen in Angst und Terror vor der neuen Diktatur endeten.

Auf der anderen Seite werden auch viele andere kubanische Schriftsteller und Künstler erwähnt, welche wie Guillermo Cabrera Infante selbst unter Sanktionen zu leiden hatten, sei es, dass ihre Werke nicht veröffentlicht werden konnten oder dass sie sogar wegen konterrevolutionärer Einstellungen in Gefängnisse oder Lager eingeliefert wurden. Unter anderem bezieht er sich in seinen Essays immer wieder auf Virgilio Piñera, Lezama Lima, Heriberto Padilla, Reinaldo Arenas und noch viele andere Schriftsteller, die ihrer künstlerischen Tätigkeit nur sehr eingeschränkt nachgehen konnten. Als Konsequenz dieser ständigen Beeinträchtigungen sieht er die immer noch starke Emigration aus Kuba, wobei vor allem viele Künstler, darunter eine große Anzahl von Schriftstellern, hoffen, in ihrer neuen Heimat ohne Vorschriften und Begrenzungen arbeiten zu können.

2.2.1 „Tres tristes tigres“

Der Roman „Tres tristes tigres“ hat sich aufgrund seiner experimentellen Struktur und der Sprachspiele als wichtiges Werk der Boom-Generation herauskristallisiert und war unter anderem auch der Auslöser der im gesamten Lateinamerika aufkommenden Form intertextueller und intermedialer Reflexivität.²⁰⁶ Denn „Tres tristes tigres“ weist eine hohe

²⁰⁵ Vgl. Cabrera Infante 1992, 87-90

²⁰⁶ Vgl. Rössner 2002², 408

Dichte an intertextuellen Bezügen auf, integriert afrokubanische „ñáñigo“-Mythen, adaptiert Laurence Sternes metanarrative Abbildungsstrategie, den Reportagestil nordamerikanischer Autoren und die Infantilität der Werbesprache. Mit diesen Aspekten wurde Cabrera Infantes' Werk einer der Referenzpunkte der Gegenwart und beeinflusste eine Gruppe junger Romanciers seines Landes, unter anderem Severo Sarduy und Reinaldo Arenas.²⁰⁷

Jedoch haben sowohl die experimentellen Textstellen und die komplexe Struktur, welche sich nicht für das breite Publikum eignet, als auch Ausschnitte über Homosexualität sowie erotische Szenen dem Roman die Zensur eingebracht.

Der Roman spiegelt das Nachtleben Havannas im Sommer des Jahres 1958, nur einige Monate, bevor die revolutionäre Regierung an die Macht kam. Die vier Protagonisten, der Werbefotograf Códac, der Bongospieler und Werbezeichner Eribó, der Journalist Silvestre und der Schauspieler Arsenio Cué, erzählen einander von ihren beruflichen und privaten Problemen, aber auch ihren erotischen Erlebnissen, während sie durch die Nachtwelt Havannas streifen. Der Autor beschreibt sein Werk mit der Aussage „El libro, lo he dicho muchas veces, es una galería de voces“²⁰⁸, denn die Handlung besteht aus einer Vielzahl von Stimmen und komplexen Erzählsträngen, die nicht immer sofort identifiziert, sondern erst nach und nach in Zusammenhang gebracht werden können. So entsteht beim Leser die Vorstellung einer gerade im Umbruch befindlichen Welt, in der die Menschen ihre Orientierung verloren haben.

Im Zentrum der Erzählung steht das verlorene Ich, denn die Frage „Wer ist Ich?“ stellt eines der Hauptmotive in Cabrera Infantes „Tres tristes tigres“ dar. Das Ich in dem Roman ist keine feste Instanz, sondern ändert und verschiebt sich von Abschnitt zu Abschnitt sowie von Kapitel zu Kapitel, und auch die Personenkonstrukte sind alles andere als konsequent. Die Grenze zwischen Fiktion und Wahn ist hierbei nicht leicht zu bestimmen und keine deutlich markierbare Linie. Im Endeffekt reichen die Stimmen vom Ich des Prologs bis zum Ich des Epilogs über die verschiedenen Ichs der einzelnen Episoden.²⁰⁹

Ebenso scheinen sich beinahe alle Charaktere des Romans in einer existentiellen Krise zu befinden und man bekommt den Eindruck, die gesellschaftliche Situation Kubas würde sich in diesen individuellen Einzelschicksalen, den traurigen Tigern, widerspiegeln. So findet der Leser im gesamten Werk immer wieder Hinweise auf die soziale und politische Unsicherheit des Landes und seiner Bevölkerung.

²⁰⁷ Vgl. Rössner 2002², 306

²⁰⁸ Guibert 1974, 28

²⁰⁹ Vgl. Poppenberg 1992, 92-93

Der Roman „Tres tristes tigres“ erinnert stark an den zensurierten Dokumentarfilm „P.M.“, da auch der Roman über das Nachtleben in Havanna berichtet. Möglicherweise wollte Cabrera Infante mit diesem Werk das ausdrücken, was ihm zuvor heftige Kritik eingebracht hatte.

Bereits die nostalgische Darstellung des kubanischen Nachtlebens kann als Absage an das Regime gewertet werden, da sie im Gegensatz zu den Erwartungen des neuen starken Mannes mit seinen idealistischen Ideen steht, jener Vorstellung, welche von Castro so oft propagiert worden war.

Die gesamte Lektüre zeichnet sich durch ihren Charakter des Zersplitterten und Zusammenhanglosen aus. Der erste Eindruck ist, dass eine Reihe von Episoden wirt und formlos durcheinander geworfen und dabei auch immer wieder unterbrochen werden. So alternieren innerhalb der elf Kapitel regelmäßig die Fragmente einer Ich-Erzählung mit den Schilderungen des Photographen Códac („Ella cantaba boleros“) und den Monologen einer Frau beim Psychiater.

Das Durcheinander der verschiedenen Episoden und das Chaos, als das der Roman zunächst erscheint, erweist sich schließlich jedoch als formale Konstruktion und ein geordnetes Chaos. Dennoch steht das Werk im Gegensatz zum traditionellen Roman, der sich durch chronologisch aneinanderreihende Episoden auszeichnet und erinnert stattdessen stark an diverse Schnitt- und Montagetechniken des Films.²¹⁰

Der Roman beginnt mit dem Abschnitt „Los debutantes“, der aus folgenden Szenen besteht: Zuerst der Monolog eines Kindes, das zusammen mit seiner Freundin Aurelia das Gerücht verbreitet, dass Petra Cabrera und ihr Freund unanständige Dinge machen, wenn sie alleine im Zimmer sind. Diese Geschichte der kleinen Mädchen am Anfang des Werks führt bereits sämtliche Motive des Romans ein. Sie ist nur ein Ersatz und wird erzählt, um etwas anderes zu verschweigen, nämlich was die beiden Mädchen eigentlich unter dem Lastwagen gemacht haben. Die Erzählung verbirgt also eine verschwiegene Geschichte, die aber durch die Erwähnung, dass sie geheim bleibt, doch angedeutet wird. So ist auch die Erzählerin der ersten Geschichte dieselbe wie in der letzten Episode vor dem Epilog. Es handelt sich hierbei um Laura, die Frau, die Silvestre heiratet. Diese ist im gesamten Roman anwesend, bleibt aber doch auf eine gewisse Art und Weise verborgen.²¹¹

Zweitens wird eine Karte von Delia Doce an ihre Freundin Etelvina angeführt, um ihr von ihrer Tochter Gloria Pérez zu berichten, die zu einer wichtigen Persönlichkeit in der Öffentlichkeit von Kuba geworden ist und nun den Künstlernamen Cuba Venegas trägt.

²¹⁰ Vgl. Barfuß 2000, 58

²¹¹ Vgl. Poppenberg 1992, 99

Darauf folgt der Monolog einer jungen Frau, Magdalena Cruz, der sich durch starke sprachliche Färbung auszeichnet. Anschließend findet sich erneut ein Monolog, und zwar von Silvestre, in dem er seine Kindheit reflektiert und von seiner Begeisterung für das Kino erzählt. Es folgen ein Telefongespräch zwischen Beba Longoria und ihrer Freundin Livia, wobei es sich hauptsächlich um alltäglichen Klatsch handelt, sowie ein Monolog Eribós über sein Ansuchen einer Gehaltserhöhung. Weiters finden sich eine monologische Darstellung von Arsenio Cué über den Besuch bei einem wohlhabenden Mann, den er versucht von seinen Texten zu überzeugen. Am Ende fällt er jedoch in ein schwarzes Loch, was im Werk bildlich durch eine schwarze Seite dargestellt ist. Der nächste Abschnitt ist ein Monolog von Códac mit dem Titel „Ella cantaba boleros“, in dem er seine Beziehung zur Sängerin Estrella Rodríguez reflektiert.

Es folgt ein kurzer Abschnitt, der von einer Frau beim Psychiater berichtet, deren Identität jedoch das ganze Werk über unbekannt bleibt. Von ihr finden sich Ausschnitte über das gesamte Buch verstreut, und sie enden mit einem elften Part auf den letzten Seiten.

Den Abschluss bilden ein zweiter und dritter Teil von „Ella cantaba boleros“ sowie eine weitere Episode von der Frau beim Psychiater.

Wie man an meiner kurzen Darstellung der ersten 90 Seiten des Buches erkennen kann, handelt sich es bei dem Roman um eine sehr komplexes Werk, in dem verschiedene Abschnitte abwechselnd dargeboten werden und sich gegenseitig immer wieder durchbrechen, wobei die Kunst des Monologs eine wesentliche Rolle spielt und sogar als fundamentale Form des gesamten Romans angesehen werden kann.

Zusätzlich zu Prolog und Epilog ist der Roman in acht Sektionen unterteilt und beginnt in einem Nachtclub in Havanna.

Bereits der Prolog stellt eine besondere Form der literarischen Darstellung dar, denn dieser ist im Stil eines Sprechers, der das Programm des Nachtclubs „Tropicana“ vorstellt und verschiedene Gäste begrüßt, geschrieben. Dabei werden die beiden meist gebrauchten Sprachen in Kuba, das Spanische und das Englische, verwendet, sowie bereits einige Personen vorgestellt, die auch im weiteren Verlauf der Erzählung eine Rolle spielen. Dazu zählen Arabella Longoria, der Mediziner Viriato Solaún und Códac.

„Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo...<<Tropicana>>, the most fabulous night-club in the WORLD...presenta...presents...su nuevo espectáculo...its new show...en el que artistas de fama continental...where performers of continental

fame...se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso...They will take you all to the wonderful world...y extraordinario...of supernatural beauty...y hermoso...of the Tropics...El Trópico para ustedes queridos compatriotas...“²¹²

Im Gegensatz zum Prolog, welcher das Bürgertum und den Reichtum in Form des Tropicana repräsentiert, stellt der Epilog einen Diskurs eines Bettlers im Park dar. So werden im Werk alle Schichten aneinandergereiht, bis am Ende die niedrigste Volksschicht dargestellt wird.

„...soy protestante protesto de tanto salvajismo un polvo de majá de cocodrilo de sapo y
se vuelve localocaloca enséñeme su moral su principio moral su religión por
qué no lo enseña ni soy cartomántica ni soy bruja ni soy santera toda mi familia ha sido
protestante ahora usted me confunde por qué me va a imponer su ley su asquerosa ley
 confunde la raza confunden la religión todo lo confunde el principio moral de los
católicos no de los ñañigos ni de los espiritista el aire no es suyo esto no es su casa ...“²¹³

Politisch gesehen beginnt der Roman in der Zeit der Regierung von Batista und endet unter der Herrschaft Castros. Der Ausspruch des Bettlers „esto no es su casa“ kann als Hinweis auf die bekannte Bemerkung „Fidel, ésta es tu casa“ gesehen werden, welche in der ersten Zeit der Revolution in Havanna gängig war.²¹⁴

Im Vorwort betont der Autor, er habe dieses Buch in der kubanischen Alltagssprache geschrieben und bezeichnet den Roman als eine Hommage an sie.

„El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción ni fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen y no sería mala idea leerlas en voz alta. Finalmente, quiero hacer mío este reparo de Mark Twain:

<<Hago estas explicaciones por la simple razón de que sin ellas muchos lectores supondrían que todos los personajes tratan de hablar igual sin conseguirlo.>>“²¹⁵

²¹² Cabrera Infante 1997, 13

²¹³ Cabrera Infante 1997, 475

²¹⁴ Vgl. Hernández-Lima 1990, 103

²¹⁵ Cabrera Infante 1997, 7

Dieser Absatz wurde demnach zur Einführung dem Text vorangestellt und soll auf die Verwendung von gesprochener Sprache im Roman vorbereiten. Des Weiteren wird auf Mark Twain verwiesen, der ebenfalls die gesprochene Sprache in sein Werk einbaute und dabei den Rhythmus bewahrte.

Im Werk selbst sind viele Beispiele für Umgangssprache enthalten, wie zum Beispiel das Telefongespräch zwischen Livia und Beba Longoria, das gleichzeitig als Anspielung auf die niedrige (politische) Bildung des Bürgertums zu sehen ist.

„...Bueno déjame acabar con esta conversadera atrata como dise mi marío y te digo el chisme que te iba desir cuando te llamé, pa lo que te llamé mejor dicho. Tú sabes que acmitieron a mi marío en el Vedadoténis. Sí muchacha sí. Bueno no les quedó otro remedio que haserlo. Fué el chif el que hizo presión con dos ministros que son socios fundadores y tuvieron que acmitirlo así como tú lo-o-yes. Bueno ahora creo que tendremos que casalno pola iglesia y toese lío, tú sabe queso una moda hora. Ya me encargué el trusó. Mira tú para eso, yo de novia hora después haber sío querida de Sipriano desde tengo uso rasón y después de vieja y pelleja meterme a novia de punten blanco. Bueno la cuestión que ya somos socios y para eso que te llamé...“²¹⁶

Des Weiteren findet sich im Monolog von Magdalena Cruz, einer Mulattin der unteren Schicht, eine ganz spezielle Form des Sprechens:

„La dejé hablal así na ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descalga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestime y dígole, no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente, que por fin a que yo no soy una antigua, y por mi madre santa te lo juro que no me queo vestía y sin bailal, qué va:...“²¹⁷

So entdeckt der Leser im gesamten Text immer wieder umgangssprachliche Ausdrücke. Generell ist im ganzen Roman ein Experimentieren mit Klängen, Formen und Strukturen zu erkennen, das auf gewisse Art und Weise stark an Shakespeare, Sterne und Joyce erinnert. Ein weiteres interessantes Phänomen, das im Roman immer wieder vorkommt, ist der Rhythmus, denn die Musik stellt einen wesentlichen Anteil am Werk dar, wie Eribó in folgendem Abschnitt feststellt:

²¹⁶ Cabrera Infante 1997, 44

²¹⁷ Cabrera Infante 1997, 34

„Nadie puede negar la existencia del ritmo, es como el sexo, una cosa natural y hay gente inhíbil que no puede tocar ni bailar ni cantar con ritmo, mientras que hay otros que no tienen ese freno y pueden bailar, cantar y hasta tocar varios instrumentos de percusión a la vez.“²¹⁸

Zentrales Thema im Roman ist demnach das Spiel mit der Sprache, das sich in allen möglichen Erscheinungsformen darbietet, sowie die Frage nach ihrer Authentizität. Das Spiel mit der Sprache überwiegt gegenüber dem Inhalt des Romans, wie man an vielen Stellen erkennen kann.

„...y me acordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije al Bustoformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Milhizia Milhinda Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevila y empezó a cantar tomando como pie forzado (forzudo) mi Fi Flaro y la evocación de Alicia en el mar y Martí y los zapaticos de Rosa aquella canción que dice así con su ritmo tropical:...”²¹⁹

Sprachenvielfalt und Sprachverwirrung ist das Grundmotiv vom Prolog bis zum Epilog und die Wortspiele der Freunde sind eine Art Gruppenkennzeichen. Immer wieder wird auf die Täuschung und Falschheit sowie die Unwahrheit der Sprache angespielt, denn das Wort täuscht über die Wirklichkeit hinweg. „Bachata“, das Titelwort des letzten Kapitels, ist ein kubanisches Wort für Witz und Spiel oder auch einfach nur „Sauftour“ und kann als Schlüsselwort für den gesamten Roman angesehen werden.²²⁰ Der Abschnitt besteht hauptsächlich aus langen Gesprächen zwischen Silvestre und Arsenio Cué, während sie mit dem Auto durch Havanna streifen, Frauen beeindruckt oder aber zusammen trinken.

Besonders in dem Bereich, wo es um Bustrófedon geht, der bereits verstorben ist und deshalb selbst im Roman nie auftritt, jedoch von den anderen als Sprachmeister gepriesen wird, erscheint der Roman experimentell. Bustrófedons Leidenschaft für sprachliche Verdrehungen und semantische Verschiebungen setzt eine sprachliche Ordnung voraus, ohne deren Hintergrund sie nicht zu denken ist.

Zweck ist es, die Eigendynamik der Sprache zu entdecken, um Stillstand zu verhindern. Wichtiges Werkzeug für Bustrófedon ist hierbei das Wörterbuch, weil damit auf die Bedeutungsvielfalt von Wörtern verwiesen werden kann.

²¹⁸ Cabrera Infante 1997, 126

²¹⁹ Cabrera Infante 1997, 221

²²⁰ Vgl. Poppenberg 1992, 97

„...Bustrófedon inventó los trabalenguas más enredados y libres y simples del tipo En Cacarajícara hay una jícara que el que la desencacarajicare buen desencacarajicador de jícaras en Cacarajícara será, y todos esos analavalanas, como aquel tan viejo y tan bueno y tan eterno, clásico, de Dábale arroz a la zorra el abad, de los que inventó, en un momento, por una apuesta con Rine, estos tres: Amor a Roma, y: Amilina y oro son no Soroya ni Lina, y: Abaja el Ajab y baja lea jabá, que son somples pero no fáciles y son medio cubanos y medio exóticos o todo exóticos para un tercero equi(s)distante...”²²¹

Der Roman stellt ein Wechselspiel zwischen Zerstreung und Sammlung, Vielheit und Einheit sowie Bewusstseinspaltung und Identität dar.²²²

„... y pedimos la comida. Bustrofrijoles dijo Bustrofedón dijo él mismo Con arroz blanco traté de decir y pero él dijo Bustrofilete dijo Bustrophedón-té dijo Bustrófedon dijo Bustrofricasé dijo Bustrofabio ay dolor bustrofueron en un tiempo, dijo, porque era él siempre quien habló y lo dijo todo mirando al camarero cara a cara (o caracara), frente a frente, mirándole los ojos, los dos, porque todavía sentado era más alto que el otro de manera que se encogió un poco, generoso, y cuando terminamos pidió el postre también para todos. Todositario. Bustroflán, dijo y luego dijo, Bustrófeca y yo me metí por fin por medio rápido y dije, Tres cafés, pero al tratar de decir, fino, Por favor, dije Forvapor o forpavor, no sé y no sé tampoco como salimos sin acusarnos alguien de terroristas por la implosión y la explosión y la explosión y el estruendo de las rosas, risas, y cuando trajeron el café, antes, y lo tomamos y pagamos y salimos del restaurando ...”²²³

Weiters imitiert er den Stil der großen kubanischen Väter, wie José Martí, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Nicolás Guillén und Virgilio Piñera. Denn im sechsten Kapitel mit dem Titel „La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes“ ahmt er diese kubanischen Schriftsteller nach und schildert in ihrer Sichtweise den Tod Trotskis. Diese sieben verschiedenen Darstellungsweisen, welche sich sowohl bezüglich der Form als auch des Inhalts stark voneinander unterscheiden, zeigen auf, wie alle historischen Ereignisse von mannigfachen Seiten betrachtet werden können und so eine Vielzahl von unterschiedlichen Interpretationen entstehen.²²⁴

Der Sprachkünstler stirbt jedoch aufgrund einer Wucherung im Gehirn, die laut Arzt die Sprachspiele verursacht hatte.

²²¹ Cabrera Infante 1997, 225

²²² Vgl. Poppenberg 1992, 97

²²³ Cabrera Infante 1997, 223-224

²²⁴ Vgl. Lange 2008, 77

Ebenso ist der gesamte Roman durch visuelle Elemente, wie kleine Zeichnungen, geometrische Figuren, Anagramme beziehungsweise ein anagrammatisches Wortrad oder Auflistungen, zum Beispiel welche Ausgaben bei einem Begräbnis anfallen, durchzogen.

Y justamente en este mes aprovechó Rogelito Castresino para pasar por la calle y nos pusimos a cantar todas las variantes de todos los nombres de la gente que conocemos, que es juego secreto —hasta que vino el camamozo o como se llame a interrumpir la ceremonia y Bustrófedon lo saludó con lo que él llama, llamaba el pobre su namaste, pero hecha no con las palmas de la mano, sino con el dorso, así:



y pedimos la comida.
Bustrofrijoles dijo Bustrófedon dijo él mismo Con arroz blanco traté de decir yo pero él dijo Bustrofilete

Abb.7 Bildliche Darstellung zweier Hände

—Te entiendo, pero, ti prego, enténdeme tú a mí. Creo haberte dicho que un muerto no es para mí ya más una persona, un ser humano, que es un cadáver, una cosa, peor que un objeto, un trasto inútil, porque no sirve para nada, como no sea podrirse y hacerse cada vez más feo.

Por alguna razón esta conversación lo ponía nervioso.

—¿Por qué no entierras a Bustrófedon? Comienza a apestar.

—¿Tú sabes lo que cuesta un gran muerto?
No entendió. Recité una lista que me sé.

3 tablas de madera de cedro	\$ 3,00
5 libras de cera amarilla	1,00
3 libras de clavos dorados	0,45
2 paquetes de puntas de París	0,40
2 paquetes de velas	0,15
Gratificación al que construyó el ataúd	2,00
Total	\$ 7,00

Abb.8 Auflistung Begräbnisausgaben

An dieser Stelle müssen weiters Palindrome erwähnt werden, das heißt Wörter und Sätze, die von links nach rechts und von rechts nach links dasselbe ergeben, und somit eine Art Abgeschlossenheit repräsentieren. Als Beispiel wäre hier das Wort Ehe zu nennen.

In der Spiegelsprache sucht Bustrófedon die Unendlichkeit der Sprache, und so darf eine Seite mit spiegelverkehrter Schrift nicht fehlen.

¿Una broma? ¿Y qué otra cosa fue si no la vida de B? ¿Una broma? ¿Una broma dentro de una broma? Entonces, caballeros, la cosa es seria. ¿Y los problemas que ponía a Silvestre para su desespero (el de Silvestre que le decía. Eres el Capablanca de la escritura invisible: ¿Por qué? preguntaba Bustro. El no se conformaba con las 64 casillas del tablero: ¿Quería 69? decía riendo Bustro. No, respondía serio Silvestre que no admite bromas cuando él habla en serio o al revés. Quería añadir dificultad al juego-ciencia, que le parecía ya demasiado juego y poca ciencia o viceversa: y Bustró que decía, Sólo que yo soy un Capablanca que mira cómo juegan solos los (caryl) chessmen: escribo con tinta simpática) y el regocijo entonces del Bust que parecía el jinete de una carrera de steoplechase (palabras que enfiarían a este Eddy Arcazo del diccionario, como lo hacían las frases el desierto de Sahara y el monte Mont-Blanc o la ciudad de Leningrado, que lo enfurecían siempre que alguien las decía, excepto cuando las decía él, que parecían aliviarlo) o mejor: el mismo el maestro diseñador de los obstáculos literarios y proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyerá día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo (aquí Silvestre saltaba: jump) antes de publicarlo o empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar (esta frase le gustaría al B. si la leyerá, estoy seguro) y mecanografiar entonces wdxy gtsdw n'r hixysoos! r'ayiu dxyfyb? O querar ver un libro escrito todo al revés, donde la última palabra fuera la primera y a la inversa, y ahora que sé que Bus viajó al otro mundo, a su viceversa, al negativo, a la sombra, del otro lado del espejo, pienso que leerá esta página como él siempre quiso: así:

is siemrpe quis: así: de no, a su viceversa, a la sombra, del otro lado del espejo, pienso que leerá esta página como él siempre quiso: así:

Abb.9 Spiegelverkehrte Seite

Neben einem figurativen Text in Trichterform sind weiters ein magisches Zahlenquadrat, eine Seite, die ausschließlich aus der seriellen Wiederholung eines Wortes besteht und auch eine leere Seite zu finden.

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y
 fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito
 o meñique, el genio de la botella al revés y
 se fue haciendo más y más y más chico,
 pequeño, pequeñito, chirriquitico
 hasta que se desapareció por
 un agujero de ratones al
 fondo-fondo-fondo,
 un hoyo que
 empezaba
 con
 o

Abb.10 Text in Trichterform

Recuerda aquella guaracha Blen blen blen. Su letra
 es solamente:
 Partitura
 Blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen
 blen blen blen blen blen blen blen blen blen blen

Abb.11 Serielle Wiederholung eines Wortes

Nach Ernst wird das Werk „Tres tristes tigres“ deshalb in die Kategorie des visuellen Romans eingeordnet.²²⁵

Eine interessante Episode, die hier ebenfalls nicht unerwähnt bleiben soll, ist jene der Besucher. Es ist die Geschichte eines älteren amerikanischen Ehepaars während eines Wochenendbesuchs in Havanna. Diese wird aus der Perspektive von Mr. Campbell, einem Schriftsteller, der die Erzählung für die Zeitschrift *Carteles* aufarbeitet, erzählt, um dann von seiner Frau ergänzt zu werden. Inhaltlich wird der rücksichtslose Diebstahl eines US-Amerikaners an einem Kubaner beschrieben und kann insofern als Allegorie der Präsenz der USA in Kuba gesehen werden. Auf einer anderen Ebene wird aber auch das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit thematisiert, denn Mr. Campbell schreibt literarisch und Mrs. Campbell erzählt dann, wie das Wochenende wirklich verlaufen ist, und dies alles geschieht in einer literarischen Erzählung.

Des Weiteren fingiert der Protagonist zwei verschiedene Ichs, womit wiederum das Prinzip des ganzen Romans aufgenommen wird. Das Ich des Autors verwandelt sich in das Ich der fiktiven Figur und splittert sich auf.²²⁶

²²⁵ Vgl. Ernst 1992, 261-262
²²⁶ Vgl. Poppenberg 1992, 100

Ein weiterer experimenteller Aspekt ist das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit, von gelebtem und erinnertem Leben. Hier lassen sich die Figuren Cué und Silvestre zuordnen, denn während einer flieht, sucht der andere im Gegensatz dazu die Erinnerung. Auch die zeitliche Konstruktion von „Bachata“ erweist sich als ambivalent, denn einmal wird in der Gegenwart und dann wieder in der Vergangenheit erzählt. Hier zeigt sich eine Indifferenz der zeitlichen Verhältnisse: zum Beispiel überlegt sich Silvestre ihre Gespräche aufzuschreiben und einige Seiten weiter ist dies schon wieder Vergangenheit. Zwei Ebenen prallen aufeinander und die Erinnerung zerstückelt die Gegenwart.²²⁷

Neben all den erwähnten Elementen hat jedoch auch eine Vielzahl an erotischen Szenen dem Roman die Zensur eingebracht, wie an folgendem Beispiel zu sehen ist.

„Siempre la cosa empezaba igual. Ella estaba sentada en su balance y él estaba sentado en el suyo, así, de lado y ella siempre se ponía unos vestidos de campana muy anchos, y se quedaba muy tranquilita en su balance vestida con sus vestidos de campana de medio luto, hablando o haciendo como que estaba dentro, ella secaba la cabeza por un costado y miraba y entonces él se sacaba la cosa y ella empezaba a tocárselo, a pasarla la mano y entonces acariciándolo, se ponía a vigilar si la vieja venía o no venía, luego cogía y se levantaba del balance y se levantaba las faldas y se sentaba encima del hombre y entonces ella se empezaba a mover y el hombre se empezaba a dar balance y de pronto ella saltaba y se colocaba en su asiento y él cruzaba la pierna, así, hacia allá, de manera que no se le viera nada, porque era que la vieja venía,...²²⁸

Auch Anspielungen auf Homosexualität sind im Werk enthalten. Außerdem wird auf die in Kuba gängige Praxis der Heirat zur Verheimlichung der Homosexualität verwiesen.

“El viernes le dije una mentira, doctor. Grandísima. Ese muchacho del que le hablé, no se casó conmigo. Yo me casé con otro muchacho que ni siquiera lo conocía y él no se casó con nadie, porque era homosexual y yo lo sabía desde el primer día, porque él me lo dijo. Lo que pasaba es que él me invitaba a salir, porque sus padres sospechaban que su mejor amigo era algo más que su mejor y ellos habían amenazado con mandarlo a una academia militar si no se echaba novia. Pero yo nunca fui su novia. Aunque no tuvieron que mandarlo a una academia militar después de todo.“²²⁹

²²⁷ Vgl. Poppenberg 1992, 102-103

²²⁸ Cabrera Infante 1997, 23f

²²⁹ Cabrera Infante 1997, 216

2.2.2 „Vista del amanecer en el trópico“

Sein Roman „Vista del amanecer en el trópico“ kann als Fortsetzung, aber auch als Gegenstück zu „Tres tristes tigres“ angesehen werden. Es zeigt die andere Seite Kubas und dahinter ist die schwierige Beziehung eines Exilanten zu seinem Land zu erkennen.

In kurzen Erzählungen, chronologisch geordnet, gibt er die einschneidenden Ereignisse, welche die Insel für immer geprägt haben, wieder. Cabrera Infante beginnt bei der Zeit der ersten Besiedelung, geht über die Kolonialisierung bis hin zu den Machenschaften der Kolonialherren, berichtet über Unabhängigkeitskämpfe und gewisse Diktatoren sowie die Versuche, diese zu stürzen. Bei all den Erzählungen ist vor allem die brutale Gewalt immer präsent, wie Cabrera Infante selbst betont:

„Vista es un libro trágico en su visión particular de Cuba y su perspectiva de la historia: el hombre atrapado por la violencia, luchando contra ella con las armas de la violencia y volviendo a crear una nueva trampa de violencia.“²³⁰

Diese Gewalt findet unter anderem beim Übergang von der Herrschaft Batistas zu jener Castros ihren Ausdruck und äußert sich durch die ständige Präsenz von Soldaten, Waffen und die Allgegenwärtigkeit von Erschießungen.

„Aunque están tumbados en la yerba los tres no es El desayuno en el césped. Uno tiene un agujero en la frente y otro en la cara y otro más en el cuello. El otro está bocabajo y hay algo deforme en su cabeza, quizá golpe, o balazos. El tercero, un mulato sin camisa, recibió por lo menos diez tiros en el pecho y en el vientre. Se ve delante una banda de asfalto que debe ser la carretera y detrás un pedazo de playa o la costa, el mar. No se mueven porque es una fotografía y porque hace horas que están muertos y los dejaron allí para escarmiento y miedo.“²³¹

Cabrera Infante reflektiert die Themen Rassismus und Diskriminierung, geschickt verpackt in kleine Erzählungen. Immer wieder nimmt er Bezug auf die Flüchtlinge, die bei einem Fluchtversuch aus Kuba ums Leben kamen. Ebenso berichtet er über die schwierige Situation von Homosexuellen, welche über eine lange Zeit hinweg Repressalien ausgesetzt waren und erwähnt unter anderem die UPAC-Lager.

²³⁰ Pereda 1979, 117

²³¹ Cabrera Infante 1974, 173

Doch nachdem er das ganze Buch lang nur über die schrecklichen Verhältnisse berichtet hat, die auf Kuba herrschten und herrschen, weist er am Ende auf seine Liebe zu diesem Land hin.

„Y ahí estará. Como dijo alguien, esa triste, infeliz y larga isla estará ahí después del último indio y después del último español y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna.“²³²

Diese verklärte Erinnerung an das Paradies Kuba kann als exemplarisch für viele Exil-Kubaner angesehen werden. Obwohl sich die meisten in der neuen Heimat assimilieren konnten, blieb die Sehnsucht nach ihrer alten Heimat stets erhalten.

²³² Cabrera Infante 1974, 233

3. Resümee

In Kuba ist die Lage der Menschenrechte nach wie vor prekär, und die Einschränkung der künstlerischen Freiheit stellt ein großes Problem dar, da Künstler und Intellektuelle unter ständiger Beobachtung und Überwachung des Staates stehen. Die totalitäre Herrschaft konnte sich all die Jahre gegenüber der Bevölkerung behaupten und es scheint, als wolle die kommunistische Regierung versuchen, sämtliche Aspekte des Lebens der kubanischen Bevölkerung zu kontrollieren, um ihre Macht nicht zu verlieren.

Generell wird jeglicher Protest gegen die Regierung mit Hilfe von Polizeigewalt sofort unterbunden und auf sämtliche Aktivitäten von Gegnern der Revolution mit Strafen oder sogar Inhaftierung reagiert. So werden auch Künstler, welche in oppositionellen Organisationen tätig sind oder eine abweichende Meinung äußern, zum Schweigen gebracht.

Wie ich versucht habe am Fall Padilla aufzuzeigen, müssen regimekritische Autoren oft tagelange Verhöre und Demütigungen über sich ergehen lassen, bis sie schließlich unter enormem Druck bereit sind, eine Beichte ihrer angeblichen Vergehen abzulegen und schwören, in Zukunft die Regierung zu unterstützen.

Diese Repressionen gegen Regimekritiker werden durch verschiedene Argumente begründet, wie zum Beispiel die Sicherheit der Einwohner zu gewährleisten oder die nationalen Ideale nicht zu gefährden. So muss Zensur stets im Zusammenhang mit dem Bestreben einer totalen Kontrolle über die Gesellschaft gesehen werden.

Es scheint kein Zufall, weshalb bis heute so viele Schriftsteller und Intellektuelle das Exil ihrem Heimatland vorziehen, denn sie haben in anderen Ländern einen besseren Zugang zu Informationen und dürfen sich auch am internationalen Diskurs beteiligen. Die beiden Schriftsteller Reinaldo Arenas und Guillermo Cabrera Infante können exemplarisch für viele Exilanten gesehen werden. Während Cabrera Infante bereits 1965 seine Heimat verließ, um in London revolutionskritische Schriften zu publizieren, emigrierte Reinaldo Arenas erst 1980 in die USA, um dort sein Werk „Antes que anochezca“, welches als Anklage an das kubanische System zu verstehen ist, fertig zu stellen.

Beide waren anfangs Unterstützer der kubanischen Revolution, doch wie so viele andere Intellektuelle, die durch enttäuschte Erwartungen zu Kritikern wurden, stellten sie sich bald gegen das Regime. Ihre anfängliche Begeisterung und die Hoffnung, welche sie in die neue Staatsmacht gesetzt hatten, wurden bald von Unterdrückungen, Inhaftierungen und dem Verbot des künstlerischen Individualismus überschattet.

Die Tatsache, dass sich das ursprünglich sozialistische Kuba zu einem kommunistischen System gewandelt hatte, teilte die Intellektuellen und Künstler Kubas in zwei Lager: einerseits die Dissidenten, von denen viele ins Exil gingen, da sie mit den Einschränkungen und Pressionen nicht leben konnten, andererseits auch viele regimetreue Autoren, welche die Regierung in jeglicher Hinsicht unterstützen. Nicolás Guillén, ein gefeierter Poet, benutzte seine Schriften, um die Ideen der Revolution zu fördern und die politischen Vorhaben des Regimes zu unterstützen. So wurde er innerhalb kürzester Zeit zum Nationalpoeten Kubas erhoben und für seine Dienste an der Regierung belohnt.

In der gesamten Zeitspanne entstanden eine Reihe von Institutionen, Zeitschriften und kulturelle Zentren, welche solche Autoren förderten, die mit ihren literarischen Werken die Revolution unterstützten und die gleichen Ansichten vertraten. Diese wurden durch Ausschreibungen und Preise ermutigt, ihre Werke publiziert und international verbreitet.

Nach wie vor besteht in Kuba das große Problem, als Schriftsteller diverse staatliche Preise gewonnen haben zu müssen sowie ein revolutionsbejahendes Produkt geschaffen zu haben, um in einem Verlag veröffentlicht zu werden.

Zweifelsohne hatte der Triumph Castros Auswirkung auf alle zeitgenössischen Schriftsteller. Mit Fidel Castros Ansprache am 30. Juni 1961 in der Nationalbibliothek wurden die Rahmenbedingungen für die kubanische Kulturpolitik festgelegt. Die Kernaussage „Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada“²³³ gab den Kurs vor, an dem sich Kubas Schriftsteller und Künstler zu orientieren hatten. Grundsätzlich sollten Künstler und Schriftsteller für die Ziele der Revolution eintreten sowie die Ideale des Kommunismus in ihren Werken vertreten. Literatur sollte zur Identitätsbildung der kubanischen Bevölkerung beitragen und diese gleichzeitig zur uneingeschränkten Befürwortung der Regierungspolitik animieren, weshalb literarische Texte für alle verständlich sein sollten. So galten zu anspruchsvolle oder experimentelle Schriften als unerwünscht und wurden von der Bevölkerung durch ein Veröffentlichungsverbot oder andere Zensurpraktiken ferngehalten. Ebenso wurde der Individualismus der Schriftsteller als eine Gefährdung der revolutionären Ideen gesehen und somit sofort unterbunden. Der Inhalt eines Romans musste an der sozialistischen Realität orientiert sein, die Regierung durfte weder direkt angegriffen werden, noch durfte über Gesinnungen berichtet werden, die sich gegen die Ideen der Revolution richteten, wie zum Beispiel kapitalistische Ansichten oder Homosexualität. Diejenigen,

²³³ Castro 1961, 205

welche aus verschiedenen Gründen diesem Credo nicht folgen konnten oder wollten, wurden systematisch diskriminiert und so zum Schweigen gebracht oder ins Exil getrieben.

Die Zensur erfolgt bis heute mittels verschiedener Methoden, angefangen von Beschlagnahmung diverser Skripten bis hin zu Inhaftierungen oder anderen Strafen. Seitens der Verlage kommt es zu Streichungen von Textpassagen oder einem vollkommenen Veröffentlichungsverbot. Doch oft wird bereits im Vorfeld mit Einschüchterungsversuchen und Drohungen durch staatliche Sicherheitsdienste versucht, die Dissidenten möglichst unter Kontrolle zu halten. Schlussendlich darf auch die Autozensur nicht außer Acht gelassen werden, welche Autoren oft einsetzen, um von den Autoritäten keine Strafen oder andere Nachteile befürchten zu müssen.

Die Überwachung gilt jedoch nicht nur für literarische Werke, sondern auch sämtliche Printmedien unterliegen der staatlichen Kontrolle, wobei vor allem Journalisten vielen Beschränkungen unterworfen sind. Die Gewalt der publizistischen Kritik soll gebrochen werden und die Medien lediglich den Propagandazwecken der Regierung dienen. So wurden in den letzten Jahren viele unabhängige Journalisten inhaftiert, denn Meinungs- und Pressefreiheit ist nur dann gewährleistet, wenn die Aussagen mit den Zielen der kubanischen Regierung übereinstimmen.

Am Ende bleibt festzuhalten: so lange das kommunistische Regime in Kuba an der Macht bleibt, wird es auch Zensur geben.

4. Bibliographie

Primärliteratur:

Arenas, Reinaldo, El mundo alucinante (Barcelona, Montesinos, 1992)

Arenas, Reinaldo, Antes que anochezca (Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 1998²)

Arenas, Reinaldo, El palacio de las blanquísimas mofetas (Barcelona, Tusquets Editores, 2001)

Arenas, Reinaldo, Otra vez el mar (Barcelona, Tusquets Editores, 2002)

Cabrera Infante, Guillermo, Vista del amanecer en el trópico (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974)

Cabrera Infante, Guillermo, Mea Cuba (Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1992)

Cabrera Infante, Guillermo, Tres tristes tigres (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1997)

Lezama Lima, José, Paradiso (Madrid, ALLCA XX, 1996)

Sekundärliteratur:

Selbstständige Literatur:

Adelle, Kert Bethia, Nacionalidad e Identidad en Cuba (Wien, DA, 2002)

Anderson, Thomas F., Everything in Its Place. The Life and Works of Virgilio Piñera (Lewisburg, Bucknell University Press, 2006)

Barfuß, Tobias Johannes, Vom Ende der Menschheit. Die Apokalypse im modernen hispanoamerikanischen Roman (Marburg, Tectum Verlag, 2000)

Benedetti, Mario / Carpentier, Alejo / Cortázar, Julio / Barnet, Miguel, *Literatura y arte nuevo en Cuba* (Barcelona, Editorial Estela, 1971)

Behar, Sonia, *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Período Especial* (New York, Peter Lang Publishing, 2009)

Ette, Ottmar, ed., *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación* (Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996)

Franzbach, Martin, *Kuba. Die Neue Welt der Literatur in der Karibik* (Köln, Pahl-Rugenstein, 1984)

Franzbach, Martin, *Kuba. Materialien zur Landeskunde* (Frankfurt am Main, Vervuert, 1988³)

Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung. Studienausgabe. Band II* (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1972)

Gómez, Mayra, *Human Rights in Cuba, El Salvador and Nicaragua. A Sociological Perspective on Human Rights Abuse* (London, Routledge, 2003)

Gott, Richard, *Cuba: a new history* (London, Yale University Press, 2004)

Grossmann, Stephanie, *Ursachen und Auswirkungen internationaler Migration. Einfluß auf Wirtschaft und Politik mit Schwerpunkt der kubanischen Exilanten in Florida. Eine ethisch-sozialwissenschaftliche Studie* (Wien, DA, 1998)

Hartman, Carmen Teresa, *Cabrera Infante's Tres tristes tigres: the trapping effect of the signifier over subject and text.* (New York, Peter Lang Publishing, 2003)

Hernández-Lima, Dinorah, *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante.* (Madrid, Editorial Pliegos, 1990)

Hoffmann, Bert, *Kuba* (München, C.H. Beck, 2002²)

Holzinger, Gregor, Fidel Castro und die kubanische Revolution bis zur Proklamation des Sozialismus (Wien, DA, 2003)

Howe, Linda S., Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists after the Revolution (Madison, The University of Wisconsin Press, 2004)

Izquierdo Pedroso, Lázara, Zwei Seiten Kubas – Identität und Exil. Ein literaturkritischer Beitrag (Stuttgart, Schmetterling Verlag, 2002)

Lange, Charlotte, Modos de parodia. Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia y José Agustín (Bern, Peter Lang, 2008)

Lievesley, Geraldine, The Cuban Revolution. Past, Present and Future Perspectives (Hampshire, Palgrave MacMillan, 2004)

Luis, William, Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana (Madrid, Editorial Verbum, 2003)

Lumsden, Ian, Machos, Maricones and Gays. Cuba and Homosexuality (Philadelphia, Temple University Press, 1996)

Neuschäfer, Hans-Jörg, Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976) (Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991)

Oberhausen, Birgit, Faszination Kuba in der Landesbibliothek. Literatur und Kultur 1492-2006. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 7. März bis 19. Mai 2007 (Stuttgart, Verlag Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, 2007)

Ocasio, Rafael, Cuba's Political and Sexual Outlaw, Reinaldo Arenas (Gainesville, University Press of Florida, 2003)

Paulson, Michael G., The youth and the beach: a comparative study of Thomas Mann's *Der Tod in Venedig* (Death in Venice) and Reinaldo Arenas' *Otra vez el mar* (Farewell to the sea) (Miami, Ediciones Universal, 1993)

Pereda, Rosa M., Guillermo Cabrera Infante (Madrid, Ediciones-Distribuciones, S. A., 1979)

Pulido Herráez, Begoña, Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006)

Rössner, Michael, ed., Lateinamerikanische Literaturgeschichte (Stuttgart, Verlag J. Metzler, 2002²)

Smorkaloff, Pamela Maria, Readers and Writers in Cuba. A Social History of Print Culture, 1830s-1990s (London, Garland Publishing, 1997)

Souza, Raymond D., Major Cuban Novelists. Innovation and Tradition (London, University of Missouri Press, 1976)

Souza, Raymond D., Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Words (Austin, University of Texas Press, 1996)

Strausfeld, Mechtild, ed., Aspekte von José Lezama Lima >Paradiso< (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979)

Thomas, Hugh, Cuba or The Pursuit of Freedom (New York, Da Capo Press, 1998)

Yulzarí, Emilia, La configuración literaria de la revolución cubana. De la mitificación a la desmitificación (Madrid, Ed. Betania, 2004)

Zarbach, Julia, Reinaldo Arenas: Aspekte des Gesamtwerks und die Rezeption im deutschen Sprachraum (Wien, DA, 2007)

Zeuske, Michael, Insel der Extreme. Kuba im 20. Jahrhundert (Zürich, Rotpunktverlag, 2004²)

Zéndegui, Ileana, The postmodern poetic narrative of Cuban writer Reinaldo Arenas / La narrativa postmoderna del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990) (Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2004)

Unselbstständige Literatur:

Almazán, Sonia, Reflexiones sobre una transgresión: literatura cubana y emigración, in: Knauer, Gabriele / Miranda, Elina / Reinstädler, Janett, eds., Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla (Frankfurt am Main: Vervuert, 2006), 89-101

Arnedo-Gómez, Miguel, Guillermo Cabrera Infante, in: Jones, Derek, ed., Censorship. A World Encyclopaedia, Vol. I (London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), 399-400

Carty, James W., Mass Media in Cuba, in: Surlin, Stuart & Soderlund, Walter, ed., Mass Media and the Caribbean. Caribbean Studies Vol. 6 (New York, Gordon and Breach, 1990), 131-147

Castro, Fidel, Discurso pronunciado como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, Biblioteca Nacional "José Martí" 30 de junio de 1961, in: Álvarez Tabí, Pedro, ed.; Habla Fidel. 25 discursos en la Revolución (La Habana, oficina de publicaciones del consejo de estado, 2008), 195-229

Castro, Fidel, Discurso de clausura del Primer Congreso nacional de Educación y Cultura, in: Casa de las Américas, (1971) 65/66, 21-33

Chanan, Michael, Cuba: Film, in: Jones, Derek, ed., Censorship. A World Encyclopaedia, Vol. I (London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), 610-611

Dericum, Christa, Kulturzensur, in: Drewitz, Ingeborg / Eilers, Wolfhart, ed., Mut zur Meinung, Gegen die zensierte Freiheit. Eine Sammlung von Veröffentlichungen zum Thema Zensur und Selbstzensur (Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1980), 13-26

Dill, Hans-Otto / Ille, Hans-Jürgen, Zur Kulturrevolution in Kuba, in: Dill, Hans-Otto, ed., Literatur im Spannungsfeld von Kunst, Geschäft und Ideologie. Autor, Leser, Buch in Frankreich und Lateinamerika 1960 bis 1980 (Köln, Pahl-Rugenstein Verlag, 1986), 340-362

Ernst, Ulrich, Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur. In: *arcadia*. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft (1992) 27; 225-320

Ette, Ottmar, Entrevista con Reinaldo Arenas (Nueva York, 29 de noviembre de 1985), in: Heydenreich, Titus, ed., Der Umgang mit dem Fremden. Beiträge zur Literatur aus und über Lateinamerika (München, Wilhelm Fink Verlag, 1986), 177-195

Franzbach, Martin, Kleiner Gattungsabriss der kubanischen Literatur seit 1959, in: Ette, Ottmar / Franzbach, Martin, eds., Kuba heute: Politik, Wirtschaft, Kultur (Frankfurt am Main, Vervuert, 2001), 445-464

Gallagher, David P., Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929-), in: Ortega, Julio (Hg.), Guillermo Cabrera Infante. (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974), 47-79

Gewecke. Frauke, Kubanische Literatur der Diaspora (1960-2000), in: Ette, Ottmar / Franzbach, Martin, eds., Kuba heute: Politik, Wirtschaft, Kultur (Frankfurt am Main, Vervuert, 2001), 551-616

Gonzalez, Mike, Herberto Padilla, in: Jones, Derek, ed., Censorship. A World Encyclopaedia, Vol. III (London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), 1792-1793

Guibert, Rita, Guillermo Cabrera Infante: Conversacion sobre Tres Tristes Tigres, in: Ortega, Julio, ed., Guillermo Cabrera Infante (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974), 19-46

Jambrina, Jesús, Politik der Verausgabung: Die kubanische Revolution und die Homosexuellen (1959-1974), in: Aguilera, Carlos A., ed., Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba (Graz, Leykam, 2005), 46-56

Molina, Alessandra, Eine künftige Welt, in: Aguilera, Carlos A., ed., Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba (Graz, Leykam, 2005), 106-137

Müller, Erika, Virgilio Piñera: el gran tabú. Escritor político en Cuba (Wien, DA, 1996)

Nuez, Iván, Vom "Ich" zum "Wir". Die Prinzipien der Kunst und die Kunst der Prinzipien in der kubanischen Revolution (1959-1980), in: Aguilera, Carlos A., ed., Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba (Graz, Leykam, 2005), 76-95

Padura, Leonardo, Reinaldo Arenas, in: Jones, Derek, ed., Censorship. A World Encyclopaedia, Vol. I (London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), 82-83

Padura, Leonardo, Virgilio Piñera, in: Jones, Derek, ed., Censorship. A World Encyclopaedia, Vol. III (London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), 1874

Padura, Leonardo, José Lezama Lima. Paradiso, in: Jones, Derek, ed., Censorship. A World Encyclopaedia, Vol. III (London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), 1408

Pagni, Andrea, Reinaldo Arenas: <<El mundo alucinante (Una novela de aventuras)>>, in: Roloff, Volker / Wentzlaff-Eggebert, Harald, eds., Der Hispanoamerikanische Roman. Von Cortázar bis zur Gegenwart. Band II (Darmstadt, Wiss. Buchges., 1992), 157-168

Pagni, Andrea, Literatur und Revolution in der kubanischen Narrativik seit 1960: Alejo Carpentier und Reinaldo Arenas, in: Binder, Wolfgang, ed., Entwicklungen im karibischen Raum 1960-1985 (Erlangen, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e.V., 1985), 25-41

Poppenberg, Gerhard, Guillermo Cabrera Infante: <<Tres Tristes Tigres>>, in: Roloff, Volker / Wentzlaff-Eggebert, Harald, eds., Der Hispanoamerikanische Roman. Von Cortázar bis zur Gegenwart. Band II (Darmstadt, Wiss. Buchges., 1992), 91-103

Portela, Ena Lucia, The last passenger, in: Index on censorship, (2009), 1, 167-191

Portuondo, José Antonio, Itinerario estético de la Revolución Cubana, in: Ballester, Ana Cairo, ed., Letras. Cultura in Cuba (La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1997), 49-70

Privolaris, John, Cuba, in: Jones, Derek, ed., *Censorship. A World Encyclopaedia*, Vol. I (London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), 604-607

Rodríguez Monegal, Emir, *Estructura y significaciones de Tres tristes tigres*, in: Ortega, Julio ed., Guillermo Cabrera Infante (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974), 81-127

Rojas, Rafael, *Kultur und Macht in Kuba*, in: Aguilera, Carlos A., ed., *Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba* (Graz, Leykam, 2005), 14-26

Schlickers, Sabine, *La rebeldía narrativa de Reinaldo Arenas en El mundo alucinante*, in: Paatz, Annette / Pohl, Burkhard, eds., *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine* (Berlin, edition tranvía, 2003), 109-122

Solar, Duanel Díaz, *Vom Unglück des „kritischen Bewusstseins“ im Kuba das „Jas“*, in: Aguilera, Carlos A., ed., *Die leere Utopie. Intellektuelle und Staat in Kuba* (Graz, Leykam, 2005), 27-45

Soto, Francisco, *Reinaldo Arenas: The pentagonía* (Gainesville, University of Florida, 1991)

Strausfeld, Michi, *Isla – Diáspora – Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa*, in: Reinstädler, Janett / Ette, Ottmar, eds., *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. (Frankfurt am Main: Vervuert, 2000), 11-23

Vera-León, Antonio, *Narraciones obscenas: Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Zoé Valdés*, in: Reinstädler, Janett / Ette, Ottmar, eds., *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. (Frankfurt am Main: Vervuert, 2000), 177-191

Walter, Monika, *„Was fehlt, ist eine kräftige Brise Verrücktheit ...“ „Casa de las Américas“ und die kubanische Kulturpolitik*, in: Ette, Ottmar / Franzbach, Martin, eds., *Kuba heute: Politik, Wirtschaft, Kultur* (Frankfurt am Main, Vervuert, 2001), 523-550

5. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 aus: Arenas, Reinaldo, El palacio de las blanquísimas mofetas (Barcelona, Tusquets Editores, 2001), 312
- Abb.2 aus: Arenas, Reinaldo, El palacio de las blanquísimas mofetas (Barcelona, Tusquets Editores, 2001), 32
- Abb. 3 aus: Arenas, Reinaldo, El palacio de las blanquísimas mofetas (Barcelona, Tusquets Editores, 2001), 196
- Abb. 4 aus: Arenas, Reinaldo, Otra vez el mar (Barcelona, Tusquets Editores, 2002), 313
- Abb. 5 aus: Arenas, Reinaldo, Otra vez el mar (Barcelona, Tusquets Editores, 2002), 195
- Abb. 6 aus: Arenas, Reinaldo, Otra vez el mar (Barcelona, Tusquets Editores, 2002), 278f
- Abb. 7 aus: Cabrera Infante, Guillermo, Tres tristes tigres (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1997), 223
- Abb.8 aus: Cabrera Infante, Guillermo, Tres tristes tigres (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1997), 425
- Abb. 9 aus: Cabrera Infante, Guillermo, Tres tristes tigres (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1997), 280-281
- Abb. 10 aus: Cabrera Infante, Guillermo, Tres tristes tigres (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1997), 221
- Abb. 11 aus: Cabrera Infante, Guillermo, Tres tristes tigres (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1997), 350

6. Anhang

ABSTRACT

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen der Zensur in Kuba, beginnend mit der Zeit nach der Kubanischen Revolution 1959 und der Machtübernahme Fidel Castros. Hierbei soll die Vorgehensweise der Autoritäten dokumentiert werden, welche durch gezielte Maßnahmen - wie Veröffentlichungsverbot, Streichungen und Kürzungen der Texte oder sogar Verfolgung und Arrest - versuchen, sämtliche Aspekte des Lebens der kubanischen Bevölkerung zu kontrollieren. So stehen die meisten Künstler und Intellektuellen unter ständiger Beobachtung und Überwachung des Staates.

Mit Fidel Castros Ansprache im Jahr 1961 in der Nationalbibliothek wurden die Rahmenbedingungen für die kubanische Kulturpolitik festgelegt und ein Kurs vorgegeben, an dem sich Kubas Schriftsteller und Künstler zu orientieren hatten. Grundsätzlich sollten diese für die Ziele der Revolution eintreten sowie die Ideale des Kommunismus in ihren Werken vertreten. Der Inhalt eines Romans musste an der sozialistischen Realität orientiert sein, die Regierung durfte weder direkt angegriffen noch durfte über Gesinnungen berichtet werden, die sich gegen die Ideen der Revolution stellten, wie zum Beispiel kapitalistische Ansichten oder Homosexualität. Diejenigen, welche aus verschiedenen Gründen nicht diesem Credo folgen konnten oder wollten, wurden systematisch diskriminiert und so zum Schweigen gebracht oder ins Exil getrieben.

Reinaldo Arenas und Guillermo Cabrera Infante sind zwei Autoren, die von der Regierung konterrevolutionärer Taten beschuldigt wurden und deren Werke in Kuba nicht veröffentlicht werden durften. Beide waren anfangs Unterstützer der kubanischen Revolution, doch wie so viele andere Intellektuelle, die durch enttäuschte Erwartungen zu Kritikern wurden, stellten sie sich bald gegen das Regime. Schließlich verließen beide ihr Heimatland, um im Ausland ihr Werk ohne Einschränkungen fortführen zu können.

Die Überwachung gilt jedoch nicht nur für literarische Werke, sondern auch sämtliche Printmedien unterliegen der staatlichen Kontrolle, wobei vor allem Journalisten vielen Beschränkungen unterworfen sind. Die Gewalt der publizistischen Kritik soll gebrochen werden und lediglich den Propagandazwecken der Regierung dienen.

CURRICULUM VITAE

PERSONALDATEN Corinna Kirchmeier

Geburtsdaten: 04.07.1985, Korneuburg
Staatsbürgerschaft: Österreich
Adresse: Laaerstraße 15, 2111 Tresdorf
Familienstand: ledig
Eltern: Franz Kirchmeier (geb. 28.03.1961, Angestellter),
Christine Kirchmeier (geb. 17.12.1961, Angestellte)
Geschwister: Christian Kirchmeier (geb. 31.03.1992, Schüler)

AUSBILDUNG

2004-dato Universität Wien, Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaften,
Romanistik Spanisch
Nebenfächer: Cultural Studies, Deutsch als Fremdsprache
1999-2003 Oberstufenrealgymnasium, Hollabrunn
1995-1999 Hauptschule, Harmannsdorf
1991-1995 Volksschule, Leobendorf

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

10/2009-dato **Sabotage Filmproduktion GmbH, Wien**
Office-Tätigkeiten, Produktionsassistentz
07/2009-09/2009 **Aqua Terra Zoo, Wien**
Besucherbetreuung
07/2007-06/2009 **Österreichische Nationalbibliothek, Wien**
PR-Abteilung, Papyrussammlung
10/2004-06/2008 **Niederösterreichisches Hilfswerk, Korneuburg**
Lernbegleiterin, Nachhilfelehrerin
07/2004-09/2004 **Postfiliale, Korneuburg**
Kundenbetreuung
03/2004-06/2004 **UNIQA Versicherung, Wien**
Office-Tätigkeiten

AUSLANDSAUFENTHALTE

2007 Au-Pair in Ronda, Spanien
2005 Sprachaufenthalt in Andalusien, Spanien
2003/04 Au-Pair in London, England

KENNTNISSE

Sprachen: Englisch (sehr gute Kenntnisse)
Spanisch (sehr gute Kenntnisse)
Französisch (Grundkenntnisse)
Italienisch (Grundkenntnisse)
Latein (Grundkenntnisse)
Deutsch (Muttersprache)
EDV: MS Office (sehr gute Kenntnisse)
Interessen: Lesen, Musik, Film, Voltigieren